YOSHI OIDA

UM ATOR ERRANTE

"Um ator errante é um documento notável, na medida em que demonstra, na análise viva e original, a prática de um ator no qual se encontra cultura oriental e cultura ocidental. Fiquei feliz de encontrar neste livro tantas experiências que Yoshi e eu compartilhamos ao longo de vários anos."

Peter Brook

"Hoje vejo que a expressão teatral não se resume apenas em dividir um diálogo com outro ator, mas em descobrir as motivações escondidas que estão, antes de mais nada, no próprio diálogo. As palavras do texto são uma manifestação das motivações. Em resumo, as palavras estão em segundo plano.

Quando dois atores estão contracenando, acontece alguma coisa entre eles que é percebida pelo público. Essa 'alguma coisa' não é de ordem emocional ou psicológica, e sim de uma outra natureza mais fundamental. Por exemplo, quando apertamos a mão de alguém, trata-se de uma ação simples; é possível que, atrás desse gesto, não haja nenhuma história, nenhuma razão psicológica, nenhuma emoção. Mas uma troca autêntica e fundamental entre duas pessoas ocorreu. É difícil encontrar as palavras adequadas para descrever exatamente qual foi o tipo de troca. Poderíamos talvez chamar isso de 'sensação física' ou 'energia humana fundamental'. Não importa o nome; é com esse processo de troca que os atores devem se comprometer a fim de criar uma emoção teatral. Sem essa permuta fundamental não existe teatro, ainda que as palavras do texto expliquem de maneira brilhante as situações."

Yoshi Oida

ISBN 85-87256-03-3

9 788587 256034

BeCa

YOSHI OIDA

UM ATOR ERRANTE

BeCa

YOSHI OIDA

COM A COLABORAÇÃO DE LORNA MARSHALL

UM ATOR ERRANTE

Prefácio
PETER BROOK

BeCa

YOSHI OIDA

UM ATOR ERRANTE

Ao participar de uma oficina de interpretação no teatro FAAP, em 1997, dirigida por Francisco Medeiros, aconteceu-me de, por acaso, entrar em contato com o livro de Yoshi Oida, Um ator errante. Aliando atividades da oficina com o conteúdo do que ia lendo, comecei a observar cuidadosamente os caminhos de um fazer teatral mais ligado à experiência humana. Logo fui tomado de entusiasmo, e quis compartilhar com o público brasileiro o sensível relato de alguém com tão plena vivência em teatro.

Parti, pois, à procura de editores que se interessassem pelo projeto, tendo sido generosamente acolhido pela BECA, que apostou no texto de Yoshi, reconhecendo-o como fundamental aos que apreciam – especialistas ou não – a arte teatral.

Um ator errante trata da experiência do ator japonês Yoshi Oida ao lado de Peter Brook desde 1968, quando integrou, em Paris, o CICT (Centre International de Créations Théâtrales). Yoshi participou de montagens, entre as quais *Tímon de Atenas, Orghast, A conferência dos*

LIVRARIA BRANDÃO "SEBO"
ua Xavier de Toledo, 234 S/L
ão Paulo - CEP 01048-000
Telefones:
4 - 3325 / 214 - 3646 / 214 - 3647
Fax: Ramal 23
ww.lbusedbookshop.com.br
oldbook@zaz.com.br

UM ATOR ERRANTE

LIVRARIA
Belas Artes

pássaros, Os iks, O Mahabharata, The man who, que consagraram o diretor inglês como um inovador da linguagem teatral contemporânea. No cinema, atuou em filmes memoráveis como *O livro de cabeceira* e *O Mahabharata*.

O texto de Yoshi Oida dá provas de intenso respeito pelo teatro, observando sua prática a partir de uma perspectiva espiritual; mostra-nos de que maneira o sagrado pode estar presente nesse tipo de manifestação artística. Yoshi fez pesquisas de voz e movimento em religiões orientais – como o Budismo e o Xintoísmo – relacionando-as com o trabalho do ator, chegando mesmo a instalar-se num mosteiro budista, no Japão.

Um ator errante, mais do que tratar de arte dramática, propõe a todos uma reflexão sobre o teatro, que, para o autor, não é uma "entidade independente", mas algo precioso, capaz de proporcionar uma "ligação invisível entre os homens".

Marcelo Gomes

.BeCa

CRÉDITOS

Título do original: *An Actor Adrift*
Copyright © 1992 Yoshi Oida com Lorna Marshall

Direitos desta tradução para o Brasil adquiridos de Methuen London

Tradução: Marcelo Gomes

Preparação dos originais: Adalberto Luís de Oliveira

Revisão: Silvana Vieira

Projeto gráfico: Ulhôa Cintra Comunicação Visual e Arquitetura

Todos os direitos desta edição adquiridos por
.Beca – Produções Culturais Ltda.
Rua Capote Valente, 779
CEP 05409-002 Pinheiros São Paulo SP
Fone : (011) 282-5467 Fax : (011) 881-8829
e.mail : beca@netpoint.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Oida, Yoshi
Um ator errante/Yoshi Oida; com a colaboração de Lorna Marshall; prefácio Peter Brook; tradução Marcelo Gomes. – São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

Título original: An actor adrift.

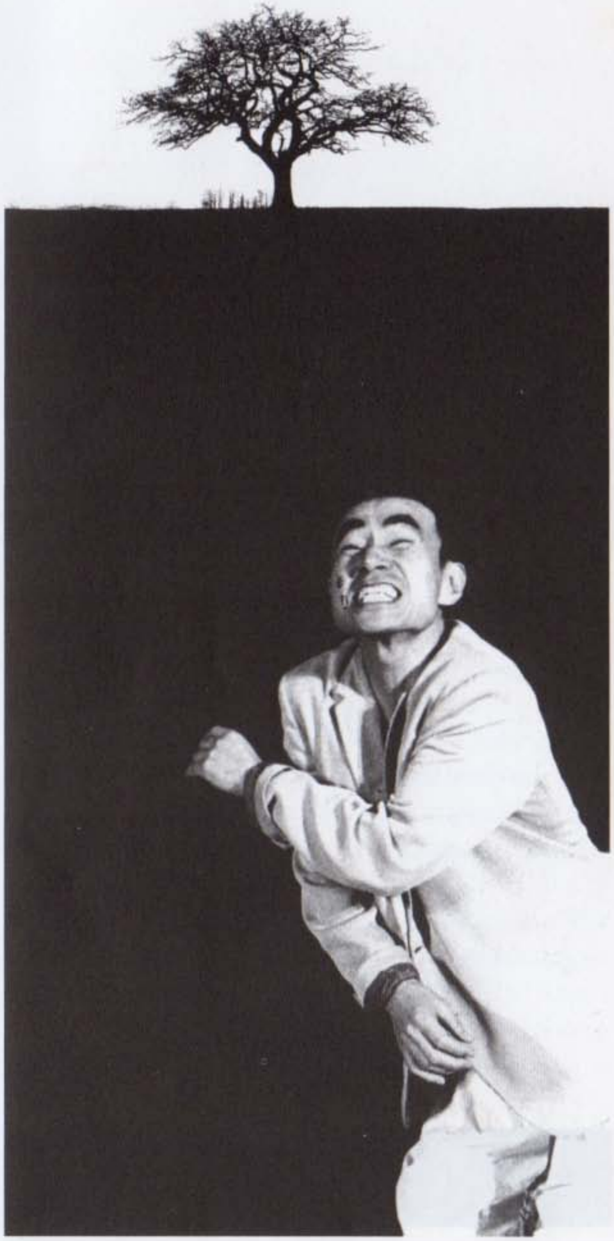
1. Arte dramática – Teatro 2. Atores – Japão – Biografia 3. Oida, Yoshi I. Marshall, Lorna. II. Título

99-2016 CDD-927.92

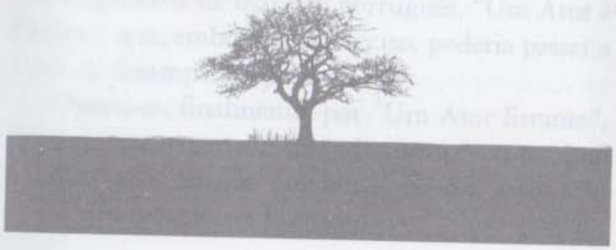
Índice para catálogo sistemático:
1. Japão: Atores de teatro: Biografia 927.92

ISBN 85-87256-03-3

Para Hugh McCormick,
que não mais existe.



Para Hugh McCormick,
que não mais existe.



NOTA DOS EDITORES

Este livro foi publicado originalmente na Inglaterra, com o título *An Actor Adrift*, em 1992, com reimpressões em 1994 e 1996.

Em 1992 foi publicada a tradução francesa, com o título *L'Acteur Flottant*.

A presente tradução brasileira se baseia na edição inglesa. No entanto, foi feita uma confrontação com a edição francesa, que possui alguns acréscimos e variações em relação ao original inglês. A tradução brasileira incorporou as alterações introduzidas na edição francesa que foram consideradas como enriquecedoras, tanto factual quanto conceitualmente.

O título da edição francesa, embora mais poético, não expressa o real significado do título original. Cogitou-se de usar, em português, "Um Ator à Deriva", que, embora mais preciso, poderia passar a idéia de desamparo e passividade.

Optou-se, finalmente, por "Um Ator Errante", que expressa o nomadismo indagativo do autor, que o levou pelo mundo em busca de sua realização como ator e como ser humano.

PREFÁCIO

"Você vai conhecer um ator de teatro nô", disse-me Jean-Louis Barrault. A porta de seu escritório se abriu e, em vez de uma impressionante figura de quimono que eu mais ou menos esperava ver, o homem que entrou era bastante pequeno, e estava vestido formalmente de terno e gravata. Não falava nada de inglês, nem francês, mas expressava-se de uma outra maneira. Ele se curvou uma, duas, três vezes – senti que o compreendia. E quando lhe perguntei sobre fazer parte de nosso primeiro *workshop* internacional, Yoshi inclinou-se concordando. No primeiro dia, estavam reunidos mais ou menos uns vinte atores e atrizes vindos de diferentes países e, para quebrar o gelo e estabelecer uma atmosfera informal, sentamo-nos no chão. Como meus músculos estavam tensos, peguei para mim uma almofada e percebi que Yoshi sentava-se bem a minha frente, ereto, numa perfeita posição de lótus. Depois de um tempo, mudei de posição, apoiando-me num dos braços. Para minha surpresa, Yoshi fez a mesma coisa. No final do dia, eu estava esparramado, apoiado em meus cotovelos e constatei o pobre Yoshi completamente estirado no chão. Algumas semanas depois, perguntei-lhe se ele gostava de ficar deitado como vinha fazendo. "De maneira nenhuma", ele respondeu. "Acontece que você é o mestre. Desde muito pequenos, no Japão, aprendemos que o aluno deve estar abaixo do mestre. Eu não tinha escolha."

A partir de então, muitas coisas mudaram. Yoshi é um companheiro, um amigo e sempre, a seu modo, um mestre. Passamos juntos por várias aventuras e não consigo nem pensar na exploração de qualquer novo território sem Yoshi, sempre pronto a orientar, conduzir ou seguir o que quer que seja conforme a necessidade da situação, com um talento e uma destreza que, embora tenham sido formados no Japão, são essencialmente seus.

Ainda hoje muita gente me pergunta: "Por que um grupo internacional? Qual a utilidade para pessoas de diferentes culturas trabalharem juntas? Isso é possível?". O livro de Yoshi – no qual estão unidas tanto sua pesquisa de ator quanto a do sentido de sua vida – ilumina essas questões através de sua própria experiência pessoal.

Um dia Yoshi me falou a respeito de umas palavras de um velho ator de *kabuki*: "Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele". E Yoshi acrescentou: "Quando atuo, o problema não está na beleza do meu gesto. Para mim, a questão é uma só: será que o público viu a lua?"

Com Yoshi, eu vi muitas luas.

Peter Brook
Paris, 1992

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

"O VERDADEIRO TEATRO NASCE QUANDO O ATOR CONSEGUE DESENROLAR UM FIO INVISÍVEL ENTRE SEU PRÓPRIO SENTIDO DO SAGRADO E O DO PÚBLICO."

É difícil encontrar um ator que escreva bem.

Assim como não é muito comum encontrar intérpretes de reconhecido talento que tenham poder de síntese e clareza ao tentar reflexões sobre sua arte e sobre o mundo.

É no palco que os atores revelam toda a sua sabedoria e poder de comunicação.

Neste sentido YOSHI OIDA é uma exceção.

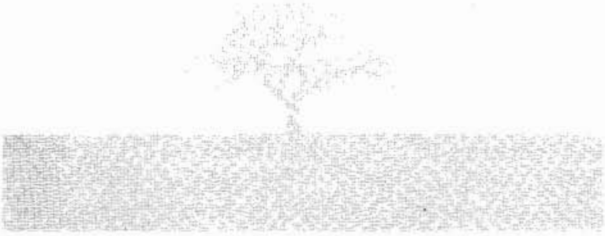
Pois além de ter conquistado reconhecimento internacional como ator, diretor, dramaturgo e professor – e de ter trabalhado ao lado de grandes nomes da cena contemporânea –, revela-se neste volume um refinado escritor.

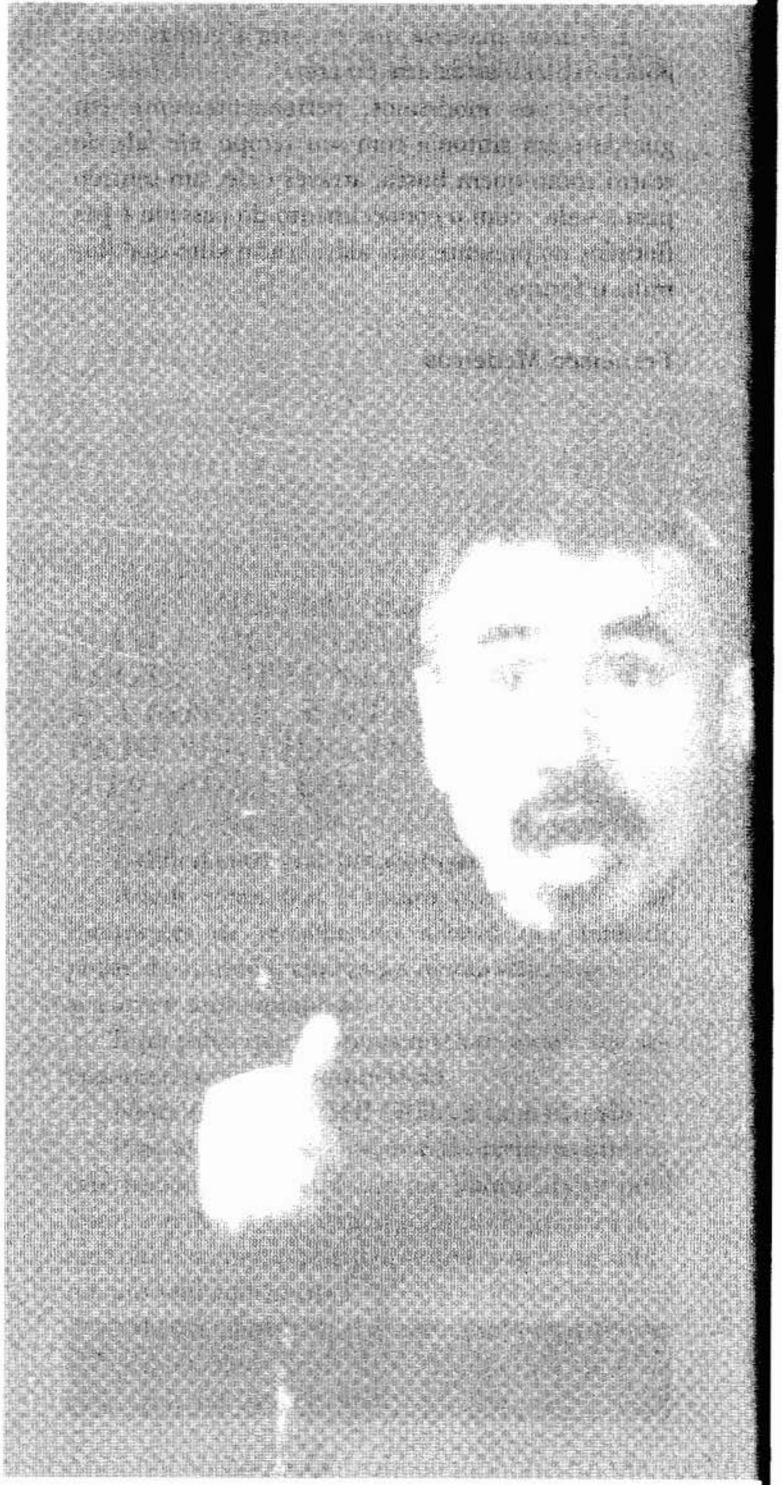
Viajante obcecado, buscador incansável, Yoshi conquistou também a sabedoria de expressar-se com invejável simplicidade.

E é desta maneira que revisita algumas zonas pouco exploradas da arte do ator.

Livre dos modismos, permanentemente em guarda e em sintonia com seu tempo, ele fala do teatro como quem busca, através dele, um sentido para a vida: com o conhecimento do passado e pés fincados no presente para alavancar o salto que ilumina o futuro.

Francisco Medeiros





INTRODUÇÃO

Às vezes acordo de madrugada e me sinto completamente perdido. Flutuo no espaço como se não pertencesse ao meu corpo. Nesses momentos, eu me pergunto apavorado: será que este lugar é perigoso? Onde estou exatamente?

Sob o império do medo, luto para retomar a consciência. À medida que começo a perceber alguns ruídos e a olhar a meu redor, recupero a memória. Pouco a pouco, lembro-me do lugar onde estou e as razões pelas quais ali me encontro. Esse sentimento de desorientação pode ocorrer-me em qualquer lugar: na *couchette* de um trem noturno, em alguma parte da Índia ou deitado numa cama de campanha nos arredores de um vilarejo africano, dormindo a céu aberto sem ter sequer a proteção de uma tenda. Enquanto vou acordando, lentamente, meu olfato, por sua vez, se recompõe. Cada lugar possui um aroma particular. A Índia tem o seu, bem como os desertos da Arábia ou Paris.

Uma vez reconfortado pelos sons, visões e aromas, faço esforços para me localizar em alguma parte do globo terrestre. Ora, o mapa que tenho em mente não é mais o de minha juventude, em Tóquio, cujo centro do mundo era o Japão. Naquele mapa, a América estava localizada à extrema direita, depois do Oceano Pacífico, com Nova Iorque no outro extremo, à direita. À esquerda do Japão, havia a China e a Índia, depois a Europa, e enfim Londres, bem na ponta. Hoje não é mais este mapa que evoco no meu despertar, mas aquele do Ocidente cujo centro é a Europa e onde o Japão é apenas visível no lado de cima, à direita. Essa coleção de ilhotas do outro lado do mundo, para mim, transformou-se realmente no *Extremo Oriente*.

Hoje sei posicionar-me em qualquer ponto do globo sem a necessidade de ter o Japão como referência. Mas a sensação de flutuar no espaço como uma medusa à deriva persiste, fazendo nascer uma nova fonte de angústia. Para além desta cama onde estou deitado, tudo me parece estranho. Por que estou só? E por que neste lugar? Por que, na minha idade, ainda não tenho casa, nem família? Que ser é este no qual me transformei, jogado para lá e para cá, como uma alga flutuante? Nas cidades e vilarejos do interior, as crianças me apontam o dedo, gritando: "Um chinês! Um chinês!" Afinal, o que fizeram os orientais para merecer tal tratamento? Até os adultos, às vezes, também reagem assim. Às vezes me acontece de entrar em alguns bares e ouvir que o estabelecimento está fechado. Nas cidades grandes, onde o turismo atrai muitos de seus compatriotas, o japonês é sempre bem-vindo, desde que esteja de passagem. A partir do momento que decide ficar, tudo muda. Finalmente, é apenas como encenador, ou ator, quer dizer, no teatro, que sou tratado em pé de igualdade. Um campeão de caratê talvez tenha maior consideração, gozando de mais prestígio, enquanto que o japonês comum é visto sempre como um intruso.

Muito freqüentemente, atores amigos meus, de passagem por Paris, cumprimentam-me: "Você tem coragem de trabalhar com esses estrangeiros, num contexto tão diferente daquele do Japão", o que me

faz responder geralmente o seguinte: "Ao contrário, vocês é que são corajosos de ainda suportar as pressões de uma sociedade rígida, os golpes baixos a que se expõem os que se desenvolvem no círculo fechado do mundo do teatro, e todos os pudores que ali estão. Apesar de tudo, vocês continuam a trabalhar. Eu mesmo jamais teria coragem de fazê-lo. É só porque sou um indolente que decidi abandonar o Japão para trabalhar com os ocidentais. Na verdade, eu poderia ser tachado de refugo da sociedade".

Regularmente encontro japoneses em Paris que declaram: "Desfiz-me de tudo que tinha no Japão antes de vir para Paris. É na França que quero ser enterrado".

Para mim é diferente. Não quero morrer aqui. Aceito perambular pelo mundo, mas tenho necessidade de voltar ao Japão. E, mais precisamente, à região de Osaka, onde nasci. Não consigo explicar precisamente o porquê desse sentimento, mas é lá que quero terminar meus dias.

É verdade que, quando deixei o Japão, nem pensava nessa história de sepultura. Fui embora em abril de 68 em plena revolução estudantil. Um belo dia, a atriz Teruko Nagaoka entrou em contato comigo: "Tenho uma proposta para te fazer. Você quer ir a Paris? Não conheço todos os detalhes do projeto, mas vou te dizer mesmo assim. O professor de literatura francesa, Rikie Suzuki, recebeu uma carta de Jean-Louis Barrault, diretor do teatro Odéon em Paris. Ele precisa de um ator japonês. Todos os anos, Barrault organiza um festival internacional de teatro, *Le Théâtre des Nations*. Neste ano, convidou Peter Brook, um dos encenadores da Royal Shakespeare Company, que está com a intenção de montar uma versão experimental de *A Tempestade* com atores americanos, franceses e um japonês. Tinham em mente um ator de teatro *nô*, como Hisao Kanze, ou de *kyôgen*, como Mansaku Nomura, porém os dois estão comprometidos e não podem se ausentar por dois meses com um convite tão em cima da hora. O professor Suzuki pediu minha opinião e eu indiquei você. Acho que ele precisa exatamente de alguém com o seu perfil, já que você conhece o estilo ocidental, embora tenha estudado o *nô* e o *guidayu*, estilo narrativo do *bunraku*. O que você me diz?"

Nessa época, o nome de Peter Brook era praticamente desconhecido no Japão. Mas o professor Suzuki me garantiu que, tendo Barrault como produtor, o projeto seria financeiramente sólido. Pensei comigo: "Na pior das hipóteses, terei feito turismo de graça", e assim decidi partir o quanto antes.

Infelizmente tive de enfrentar algumas dificuldades. Eu atuava num seriado de samurais na televisão e, à noite, numa peça de teatro. Além disso, estava ensaiando em mais duas outras produções. Pedi, então, à rede de televisão para mudar o argumento com a finalidade de suprimir meu personagem e, no teatro, passei meu papel para um substituto.

Como tudo isso acontecia vinte dias antes da data de meu embarque, não tinha tempo de me preparar melhor para essa viagem, estudando um pouco mais de inglês. Isso me deixava muito apreensivo: a verdade é que não tenho nenhum dom para línguas. Para obter meu diploma na universidade de Keio, tive de fazer um exame extra de inglês. Outro ponto de apreensão: nessa época, no Japão, muitos atores de teatro moderno sofriam influência da Europa. A idéia de ter de atuar ao lado de atores europeus fazia com que me sentisse um aluno tentando concorrer com seus mestres. Temia não conseguir me defender tecnicamente. Compartilhei essas angústias com um dramaturgo conhecido de amigos meus, Tadashu Iizawa, e lhe pedi um conselho, ao que ele respondeu:

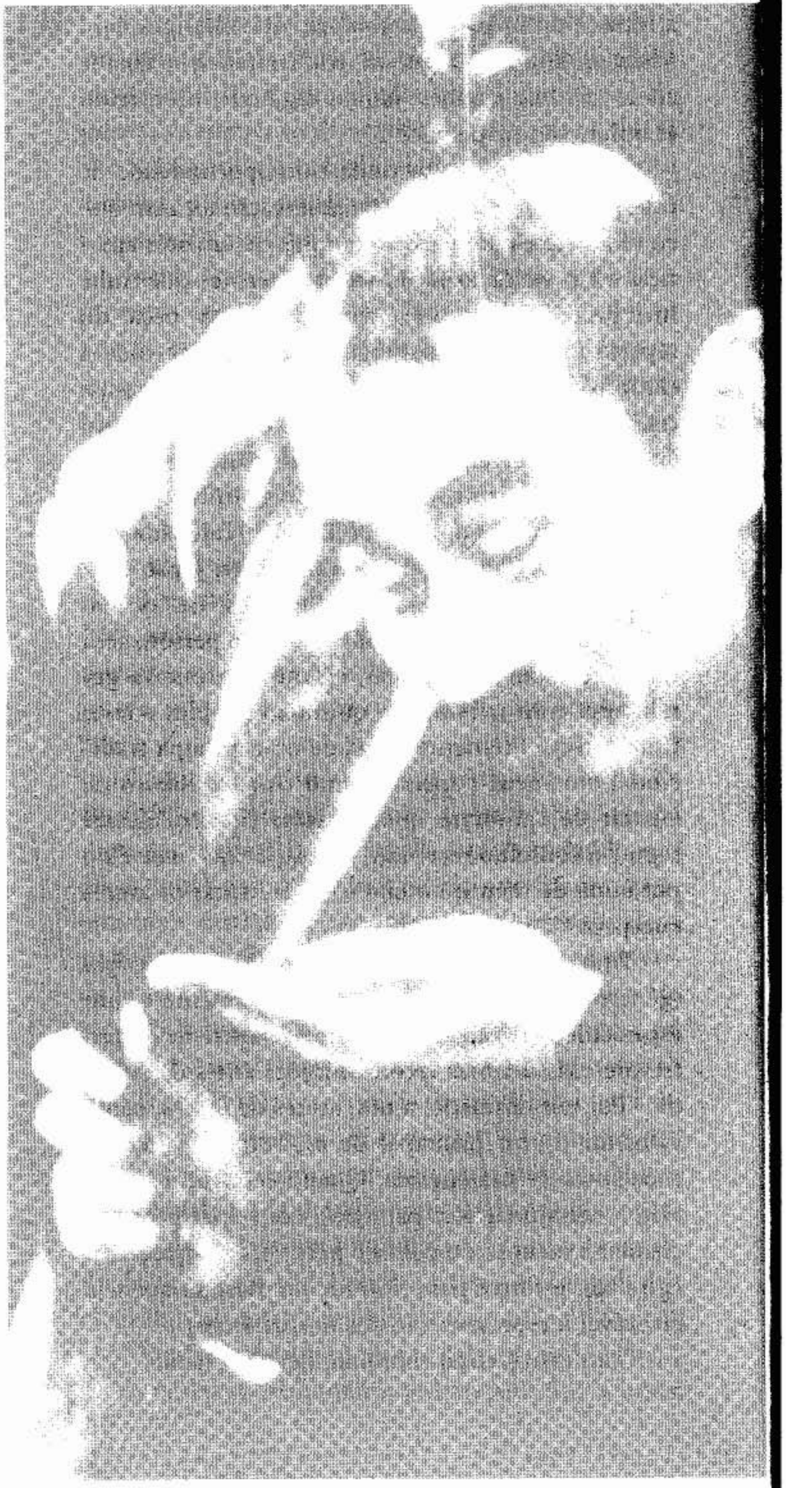
"Você não tem com que se preocupar. Você tem sobre os atores estrangeiros a vantagem de conhecer a técnica do *kyôgen* e do *guidayu*, que eles ignoram. Vista-se à nossa maneira tradicional e trabalhe como um ator japonês. Jamais diga que interpretou Hamlet, vão rir de você".

Na verdade, nunca tinha tido oportunidade de interpretar Hamlet, mas sua observação fez com que eu refletisse e entendesse o porquê. Se um ator americano em visita ao Japão viesse dizer-nos que tinha interpretado o papel principal numa peça do repertório *kabuqui*, perderia imediatamente toda a credibilidade. Mesmo assim, a utilização da roupa tradicional ainda me parecia uma atitude um pouco exagerada. Conversei sobre isso com o escritor Yukio Mishima, a quem conhecia há um bom tempo. Ele concordou com a opinião de Iizawa: "Infelizmente, essa é a idéia que os estrangeiros têm do Japão".

Lembrei-me de que nos ensaios de *nô*, ou mesmo de uma peça moderna em que o personagem usa o quimono tradicional, eu me apresentava geralmente com *yukata*, um quimono simples e leve. Como freqüentemente tinha de usar a roupa tradicional em meus papéis e como tinha o hábito de ensaiar de quimono quando fosse preciso, decidi seguir o conselho recebido. Aliás, por que usar algo por cima de meu quimono só para imitar os atores europeus?

Tinha estudado durante mais de 20 anos o *kyôgen* (gênero cômico associado tradicionalmente a um espetáculo *nô*). Yataro Okura, meu mestre de *kyôgen*, fez-me suas últimas recomendações antes da partida: "Foi-nos ensinado, a nós, atores de *kyôgen*, como valorizar o ator principal de *nô*, como 'aquecer' a cena antes de sua entrada. Quando estiver no exterior, tente ajudar seus parceiros, em vez de procurar chamar a atenção do público para você. Esqueça seu ego e faça esforços para criar uma atmosfera que seja favorável à representação dos outros atores".

Com esse último conselho, deixei o Japão.



ÍNDICE

PREFÁCIO 10

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA 12

INTRODUÇÃO 15

1. PARIS 1968 22
O começo do *Centro Internacional de Pesquisas Teatrais*

2. O TRABALHO CONTINUA 47

3. RELEMBRANDO O JAPÃO 62

4. TEATRO SAGRADO 85
Orghast

5. TEATRO RÚSTICO 101
A conferência dos pássaros I

6. UNINDO OS DOIS TEATROS 131
A conferência dos pássaros II

7. PESQUISA TEATRAL NA CULTURA JAPONESA 144

8. OS IKS E A ANGYA GLOBAL 164

9. O ATOR COMO CONTADOR DE HISTÓRIAS 191
A conferência dos pássaros III

10. O *MAHABHARATA* 203

POSFÁCIO 216

1

PARIS 1968

O COMEÇO DO CENTRO INTERNACIONAL DE PESQUISAS TEATRAIS

Paris 1968

Cheguei a Paris. Aquela Paris que eu conhecia apenas através do cinema ou por fotografia agora era real, e eis que ali me encontrava. Era fim de abril. As folhas das árvores começavam a despontar e os prédios, as avenidas, os monumentos, tudo enfim me deslumbrava como num sonho. Alguns dias depois, um sorriso de beatitude se estampava no meu rosto enquanto, a alguns passos do Louvre, eu contemplava de longe o Arco do Triunfo no fim da Champs-Elysées. Mas algumas lágrimas misturavam-se a esse sorriso. Isso devido ao gás lacrimogêneo que a polícia tinha lançado sobre uma das primeiras manifestações estudantis que derrubariam De Gaulle, um ano mais tarde.

Nos arredores da Sorbonne, estudantes arrancavam o calçamento para atirar nos policiais. Acontecia a alguns turistas e transeuntes de se perder nessas desordens, chegando até a se machucar. Infelizmente, meu hotel ficava em pleno Quartier Latin. Era raro que não percorresse o trajeto do hotel a um restaurante qualquer sem ter o rosto banhado em lágrimas.

Alguns estudantes vietnamitas aderiam vivamente a essas manifestações. Conseqüência desagradável: bastava ter qualquer coisa de oriental para que a polícia se interessasse em observar um pouco mais de perto. Conheço um ator japonês que foi seguido pela polícia dentro de um prédio até o sexto andar e espancado na cabeça tão brutalmente, que sua recuperação levou mais de um mês. Para me proteger, tentava esconder meu rosto quando saía do hotel. Quando vinha algum policial em minha direção, dava meia-volta e ia em direção oposta. Nunca na minha vida tive tanto desejo de ter um biótipo ocidental. Acontecia algumas vezes no Japão de ser incomodado por causa de minha aparência, mas nunca, é claro, por causa de minha raça.

Ao longo desse período agitado, fui tocado por um detalhe que me pareceu ao mesmo tempo curioso e engraçado: no bairro onde morava, escutava, em plena madrugada, a música dos shows de *strip-tease* a todo vapor. Assim, as garotas continuavam tranqüilamente a tirar a roupa para o prazer dos turistas, exatamente como se nada acontecesse do lado de fora, nas ruas.

Encontrei Peter Brook pela primeira vez no escritório de Jean-Louis Barrault, no teatro Odéon. Havia ali dois europeus (Brook e seu assistente Geoffrey Reeves) e o brilhante encenador argentino Victor Garcia. Sentei-me na frente deles com meu intérprete ao lado. Brook olhou-me com seus olhos de um azul muito vivo e me disse o seguinte: "Aconteceu um acidente na rua. Um homem coberto de sangue está largado fora do automóvel. Curiosos aproximam-se dele. Se esse homem se levantar de repente, sorrindo, e cumprimentar os curiosos, estes se transformam imediatamente em espectadores e o homem ensangüentado vira ator. Sem palco, sem iluminação, criou-se uma situação teatral. Nesse caso, a diferença entre o homem real e o personagem, entre a realidade e a ilusão, é bem mais sutil que no teatro convencional. Quero fazer algumas experiências com a intenção de explorar esse processo. Participarão disso atores vindos de quatro países: França, Estados Unidos, Inglaterra e Japão. Você está interessado em participar dessa experiência?"

Como tinha vindo do Japão especialmente para isso, nada tinha a fazer a não ser aceitar. Mas na verdade esse projeto me deixou perplexo. Até então, sempre tinha considerado que o teatro era, antes de mais nada, interpretação de um texto. No sistema em que estava acostumado a trabalhar, escolhíamos uma peça, distribuíamos os papéis entre os atores que os estudavam e, depois, ensaiávamos até o momento da estréia. Brook estava me propondo um começo diferente. Intrigou-me não só o fato de ele ter escolhido um ator japonês que não falava francês, mas também atores ingleses e americanos, como se a peça tivesse de ser interpretada por atores mudos, e já não via aonde tudo isso poderia nos levar. No entanto, meu intérprete disse que Brook tinha ótima reputação na Europa, que ele era considerado como um encenador de vanguarda, assim como o polonês Jerzy Grotowski e o americano Julian Beck do Living Theatre. Fiquei então esperando o início dos ensaios com impaciência, apesar de alguns receios que ainda permaneciam com relação à natureza desconhecida do trabalho que iríamos desenvolver.

Os ensaios eram no Mobiliário Nacional, no bairro Gobelins, ao sul de Paris; um lugar frio e impessoal, com muros de pedra concebidos inicialmente para estocagem e exposição de tapetes e tapeçarias. Usava minha roupa tradicional (quimono e *hakama*), como se estivesse no Japão, e me esforçava para me comportar como um "ator japonês". Mas esse ator japonês se sentia um monstrengo miserável. Todas as atrizes ou tinham o meu tamanho ou eram maiores do que eu. Os homens pareciam verdadeiros gigantes. No grupo estavam

Glenda Jackson, Delphine Seyrig e Michael Lonsdale. Diante de todas essas celebridades, eu me encolhia no meu canto, já desgostoso por ter vindo.

Quando nos reunimos, no primeiro dia, foi-nos pedido, para nossa surpresa, que fechássemos os olhos antes de entrar no espaço onde íamos trabalhar e que descobríssemos os outros elementos do grupo através do toque. Depois, fomos conduzidos até um outro grupo a fim de "conhecê-lo". Além das mãos, servíamo-nos também da voz para "entrar em contato". Cada vez que nossas mãos encontravam alguém, emitíamos um "oh" ou algum "ah", até que todos se juntassem num só grupo. Esse exercício criou um verdadeiro sentimento de comunidade. Finalmente ficamos em silêncio, depois nos sentamos e abrimos os olhos simultaneamente. Éramos uns vinte e cinco sentados lado a lado no tapete: parecia que já nos conhecíamos desde muitos anos, embora tivéssemos nos comunicado apenas através das mãos e do som de nossas vozes. Isso nos provou, pela experiência direta, que era possível a comunicação sem palavras: foi uma verdadeira surpresa para todos. Essa comunicação não era de "ator para ator" mas de "ser humano para ser humano". Entendi mais tarde que esse nível de comunicação era o coração do teatro. Sempre achei que, no teatro ocidental, as palavras do texto eram o que vinha em primeiro lugar. Cada ator capta perfeitamente seu papel para, logo em seguida, de acordo com as exigências do texto, trocar réplicas. Achava que o teatro ocidental consistisse nisso: dizer as palavras, o texto.

Hoje vejo que a expressão teatral não se resume apenas em dividir um diálogo com outro ator, mas em descobrir as motivações escondidas que estão, antes de mais nada, no próprio diálogo. As palavras do texto são uma manifestação das motivações. Em resumo, as palavras estão em segundo plano.

Quando dois atores estão contracenando, acontece alguma coisa entre eles que é percebida pelo público. Essa "alguma coisa" não é de ordem emocional ou psicológica, e sim de uma outra natureza mais fundamental. Por exemplo, quando apertamos a mão de alguém, trata-se de uma ação simples; é possível que, atrás desse gesto, não haja nenhuma história, nenhuma razão psicológica, nenhuma emoção. Mas uma troca autêntica e fundamental entre duas pessoas ocorreu. É difícil encontrar as palavras adequadas para descrever exatamente qual foi o tipo de troca. Poderíamos talvez chamar isso de "sensação física" ou "energia humana fundamental". Não importa o nome; é com esse processo de troca que os atores devem se comprometer a fim de criar uma emoção teatral. Sem essa permuta fundamental não existe teatro, ainda que as palavras do texto expliquem de maneira brilhante as situações. É por isso que todos os atores devem se esforçar para descobrir e manter esse nível de contato. Só assim o texto pode ganhar vida.

Depois da experiência desse encontro internacional sobre um tapete *gobelin*, descobri o prazer que é fazer parte de uma unidade maior que si mesmo. Experiência profunda, emocionante, a ser conservada como um tesouro. Mas a alegria que sentimos, quando nos misturamos aos outros, é muito parecida com o prazer emocional inerente às mentalidades de grupo. Os movimentos fascistas exploram esse sentimento e o utilizam para instigar emocionalmente as pessoas em direção a um objetivo escolhido. Essa sensação poderosa de identidade grupal pode ser positiva ou negativa: tudo depende de sua intenção e utilização. No teatro é possível empregar positivamente essa sensação para criar uma coesão no grupo. Brook diz que uma representação teatral é como um jogo de futebol. Cada um tem de se considerar como um dos membros da equipe onde todos trabalham em comum.

Esse começo parisiense foi para mim uma surpresa, porém o sentimento tocante de fazer parte de uma unidade acabou se enfraquecendo e assim passamos a um outro exercício. Foi uma improvisação. Para mim, a primeira de minha carreira.

O teatro tradicional japonês, *nô* e *kabuqui*, está baseado na idéia de *katá* ("forma", "código"). O *katá* é uma convenção determinada de movimentos, que foi transmitida ao aluno pelo professor e que deve ser realizada com precisão e fidelidade nos mínimos detalhes. Cada papel de uma peça tem seu *katá* particular que ordena o menor movimento, a menor entonação vocal, o menor detalhe da roupa ou nuança de interpretação. Em princípio, todas as representações devem ser idênticas e essencialmente imutáveis de geração para geração. Nesse sentido, a prática japonesa do *katá* assemelha-se, na arte ocidental, à música ou à dança clássicas.

Assim, no teatro moderno, no Japão, há vinte anos não se praticava improvisação, já que a maioria dos encenadores pensava em termos de *katá*. Até para Shakespeare, fazia-se desse jeito. Um encenador via uma peça de Shakespeare em Londres e, de volta ao Japão, esforçava-se para reproduzir exatamente aquilo que tinha visto. Isso não implicava nenhum trabalho criativo, simplesmente imitação de formas externas. Logicamente, passados vinte anos desde que deixei o Japão, o teatro moderno ali praticado mudou consideravelmente. Mas, na época, ainda se copiavam externamente os atores e encenadores ocidentais. Além do mais, nem se cogitava mudar ou desenvolver o espetáculo a partir das próprias apresentações. Depois da primeira, o espetáculo não podia mais ser alterado e cada instante tinha de ser reproduzido exatamente do mesmo modo em cada nova apresentação. O espetáculo tornava-se "tradicional".

Como eu tinha trabalhado sempre dentro do sistema do *katá*, tanto no teatro tradicional quanto no moderno, que imitava esse mesmo sistema, a improvisação era uma experiência inteiramente nova para mim. Era como pular do alto de uma falésia. Precisava reunir toda a minha coragem, já que não tinha a menor noção de como abordar esse tipo de trabalho. E, para piorar ainda mais as coisas, os temas escolhidos também me pareciam estranhos.

"Primeiro, vocês são a água, depois a água junta pouco a pouco suas forças e se torna onda, que se transforma logo em seguida em tempestade e, finalmente, em furacão. Após o que, tornam-se um ser humano que foi tragado pelo furacão. Estão totalmente esgotados, de modo que se contentam tão-somente em boiar na superfície da água."

"Primeiro vocês são o vento, depois o vento fica mais forte e se transforma em fogo. O fogo destrói tudo e se torna terra firme."

Os atores estrangeiros contorciam-se para todos os lados, rastejando pelo chão, enquanto que sons muito fortes escapavam de suas gargantas. Se o infeliz do pequenino ator japonês tivesse se arriscado a fazer o mesmo, teria parecido, no meio desses homens e mulheres robustos, um mosquitinho zunindo. Teria sido ridículo.

Perguntei-me então o que faria um "verdadeiro ator japonês". Naturalmente, evoquei os ensinamentos do *nô*. No teatro *nô*, aquilo que desejamos exprimir não se manifesta através de movimento externos. Tudo acontece no *hara* (o *hara* está localizado anatomicamente na região do baixo ventre, sendo tomado como o centro energético do indivíduo e da consciência de si mesmo). Se a consciência de si mesmo for interiormente clara e firme, então a intenção que procuramos expressar torna-se exteriormente visível. Na música ocidental, para expressar o som de um rio, apenas um som de tambor é suficiente, enquanto que serão necessários cinco de diferentes tamanhos para que se evoque o som de cataratas. Para os ocidentais, quanto mais potente for o som a ser evocado, mais intensa deverá ser a instrumentação. Em contrapartida, no teatro *nô*, basta apenas um tamborim para que se evoque tanto a força de um furacão como o cair da neve. A melodia propriamente dita varia pouco de um som a outro. A diferença está na concentração interior do instrumentista e não nas possíveis mudanças de instrumento.

Avaliando esses pensamentos, decidi que poderia expressar o tema por uma outra via, que não fosse a da ação externa. Se me transformasse interiormente em água ou fogo, a forma externa apareceria por si só. O "ator japonês" sentou-se então no chão, na posição de Buda, e se concentrou com toda a energia de que era capaz, a fim de transformar-se em água e fogo. Enquanto, ao meu lado, todos aqueles corpos enormes de estrangeiros agitavam-se vigorosamente, ondulando ou saltando, eu permanecia sentado. Certamente, isso deve ter provocado um contraste sobremaneira estranho, um japonezinho de quimono, sentado sozinho no meio de toda aquela agitação. Depois da improvisação, os outros atores vieram cumprimentar o "ator japonês", e disseram-lhe que o que ele tinha acabado de fazer era muito "zen". O "ator japonês" deu um suspiro de alívio. Por enquanto, tudo ia bem.

Um dos elementos mais característicos de todas as artes japonesas é o minimalismo. O pintor utiliza o menor número possível de pinceladas necessárias à visualização das formas. O artista japonês se esforça em expressar o máximo de verdade com o mínimo de recursos. Essa postura aproxima-se do espírito do zen. Os artistas não se servem apenas do minimalismo para transmitir a imagem visual de sua escolha, mas se esforçam também para evocar, além da imagem, uma realidade mais ampla. Imaginemos uma pintura que representa um barquinho de pesca deslizando nas águas de um riacho. Através do movimento do riacho, evoca-se o movimento do mar em toda a sua pujança e amplidão, e até o próprio movimento do universo, ao passo que o barco minúsculo representa nossa existência indipara mim. Era como pular do alto de uma falésia. Precisava reunir toda a minha coragem, já que não tinha a menor noção de como abordar esse tipo de trabalho. E, para piorar ainda mais as coisas, os temas escolhidos também me pareciam estranhos.

"Primeiro, vocês são a água, depois a água junta pouco a pouco suas forças e se torna onda, que se transforma logo em seguida em tempestade e, finalmente, em furacão. Após o que, tornam-se um ser humano que foi tragado pelo furacão. Estão totalmente esgotados, de modo que se contentam tão-somente em boiar na superfície da água."

"Primeiro vocês são o vento, depois o vento fica mais forte e se transforma em fogo. O fogo destrói tudo e se torna terra firme."

Os atores estrangeiros contorciam-se para todos os lados, rastejando pelo chão, enquanto que sons muito fortes escapavam de suas gargantas. Se o infeliz do pequenino ator japonês tivesse se arriscado a fazer o mesmo, teria parecido, no meio desses homens e mulheres robustos, um mosquitinho zunindo. Teria sido ridículo.

Perguntei-me então o que faria um "verdadeiro ator japonês". Naturalmente, evoquei os ensinamentos do *nô*. No teatro *nô*, aquilo que desejamos exprimir não se manifesta através de movimento externos. Tudo acontece no *hara* (o *hara* está localizado anatomicamente na região do baixo ventre, sendo tomado como o centro energético do indivíduo e da consciência de si mesmo). Se a consciência de si mesmo for interiormente clara e firme, então a intenção que procuramos expressar torna-se exteriormente visível. Na música ocidental, para expressar o som de um rio, apenas um som de tambor é suficiente, enquanto que serão necessários cinco de diferentes tamanhos para que se evoque o som de cataratas. Para os ocidentais, quanto mais potente for o som a ser evocado, mais intensa deverá ser a instrumentação. Em contrapartida, no teatro *nô*, basta apenas um

tamborim para que se evoque tanto a força de um furacão como o cair da neve. A melodia propriamente dita varia pouco de um som a outro. A diferença está na concentração interior do instrumentista e não nas possíveis mudanças de instrumento.

Avaliando esses pensamentos, decidi que poderia expressar o tema por uma outra via, que não fosse a da ação externa. Se me transformasse interiormente em água ou fogo, a forma externa apareceria por si só. O "ator japonês" sentou-se então no chão, na posição de Buda, e se concentrou com toda a energia de que era capaz, a fim de transformar-se em água e fogo. Enquanto, ao meu lado, todos aqueles corpos enormes de estrangeiros agitavam-se vigorosamente, ondulando ou saltando, eu permanecia sentado. Certamente, isso deve ter provocado um contraste sobremaneira estranho, um japonezinho de quimono, sentado sozinho no meio de toda aquela agitação. Depois da improvisação, os outros atores vieram cumprimentar o "ator japonês", e disseram-lhe que o que ele tinha acabado de fazer era muito "zen". O "ator japonês" deu um suspiro de alívio. Por enquanto, tudo ia bem.

Um dos elementos mais característicos de todas as artes japonesas é o minimalismo. O pintor utiliza o menor número possível de pinceladas necessárias à visualização das formas. O artista japonês se esforça em expressar o máximo de verdade com o mínimo de recursos. Essa postura aproxima-se do espírito do zen. Os artistas não se servem apenas do minimalismo para transmitir a imagem visual de sua escolha, mas se esforçam também para evocar, além da imagem, uma realidade mais ampla. Imaginemos uma pintura que representa um barquinho de pesca deslizando nas águas de um riacho. Através do movimento do riacho, evoca-se o movimento do mar em toda a sua pujança e amplidão, e até o próprio movimento do universo, ao passo que o barco minúsculo representa nossa existência individual. Os seres humanos gozam de uma existência ínfima e transitória, mas que nem por isso deixa de estar em plena relação com o todo do universo. Não podemos resistir ao universo, no entanto permanecemos conscientes de nossa própria existência, única e isolada. Uma pintura como essa traz um sentimento de paz e satisfação aos que a contemplam, uma vez que estão ali presentes não só as relações das pessoas com o universo, mas também as suas próprias, muito além da imagem de um barco num riacho. É dessa maneira que se configura a expressão artística japonesa.

A arte japonesa tenta eliminar tudo o que não é essencial. Reduz a expressão ao mínimo necessário para a comunicação, esforçando-se para que esta se realize no nível do instinto. No jogo teatral, utilizamos idéias simples, das situações cotidianas. Em seguida, essas idéias primitivas são elaboradas, trabalhadas, até que se transformem em "arte".

Mas quando falo de ações "simples" não estou querendo dizer "naturais" no sentido cotidiano do termo. Se peço a um ator que simplesmente atravesse o palco, sua tendência será a de andar normalmente como faz no seu dia-a-dia. Porém, nossos hábitos cotidianos aparentemente "naturais" são, na verdade, extremamente complexos. Uma pessoa mantém o ombro esquerdo mais alto que o direito. Outra balança o braço direito mais forte que o esquerdo. Todos esses movimentos são muito complexos. Simples quer dizer fundamental e universal. Todos os bebês choram mais ou menos do mesmo jeito. Todos os gatos da Europa, da África ou do Japão movimentam-se mais ou menos da mesma maneira. Sendo assim, é dificílimo encontrar um modo de andar que seja "simples", que não seja nada além de pôr um pé na frente do outro, já que para isso é preciso se livrar de nossos próprios hábitos, mesmo que nos pareçam perfeitamente "naturais".

Se nos colocarmos no lugar do público, ações simples podem ter uma profunda ressonância. Uma vez assisti no Japão a um ator interpretando uma senhora idosa cujo filho tinha sido morto por um samurai. Ela entrou em cena com o propósito de enfrentar o samurai e perguntar-lhe por que matara seu filho. O ator surgiu, avançou lentamente até a ponte que o leva ao palco e, nesse lento caminhar, toda a alma da velha senhora estava dentro dele, todos os sentimentos misturados que se agitavam no seu coração: a solidão, a cólera, o desejo de acabar com a própria vida. Foi uma interpretação extraordinária. Depois da apresentação, fui falar com o ator em seu camarim para lhe perguntar como tinha se preparado. Pensei que talvez pudesse ter empregado o método de Stanislavski ou alguma coisa parecida, que estivesse relacionada com a memória afetiva. Respondeu-me que tinha elaborado seus pensamentos da seguinte maneira:

"É uma senhora idosa, então devo caminhar a passos menores do que o normal. Aproximadamente sessenta por cento do comprimento normal, e devo parar no primeiro pinheiro depois de minha entrada. Enquanto caminho, não penso em outra coisa a não ser nisso."

Eu, entretanto, que fazia parte do público, tinha sentido um mundo de emoções. Através de absoluta simplicidade do jogo corporal e da constante concentração de seu espírito e energia no trabalho físico, o ator conseguiu criar um "espaço", permitindo uma dilatação da imaginação do público. A habilidade do ator em lidar com o vazio permitia todas as interpretações. Se tivesse tido um desempenho muito detalhado, obscurecido por interferências provenientes dos hábitos, o público teria visto apenas o ator e não o personagem interpretado, de forma que o espírito desse personagem permaneceria como alguém estranho.

Outra admirável interpretação: de Irene Worth no papel de Jocasta, na produção de *Édipo Rei*, de

Sófocles, encenada por Peter Brook no Teatro Nacional de Londres em 1968. A cena do suicídio foi particularmente emocionante. Um dos elementos do cenário era uma pirâmide de madeira de aproximadamente um metro e meio. No momento do suicídio, Jocasta, posicionada atrás da pirâmide, dobrava os joelhos e se abaixava lentamente até que a ponta da pirâmide tocasse sua garganta, como se tivesse sido atravessada por uma espada. Permanecia estática com os olhos esbugalhados, boquiaberta: foi um momento miraculoso. Quando perguntei-lhe mais tarde a esse respeito, disse-me que tinha tido muita dificuldade para fazer o movimento lento de descida, com os joelhos dobrados, sem vacilar. Toda sua concentração estava fixa naquilo que fazia seu corpo, não deixando nenhum espaço aos pensamentos acerca de sua interpretação propriamente dita. O resultado, no entanto, foi revelador.

É assim que o ator dá "polimento" à sua arte. "Polir" significa depurar em vez de enfeitar. É preciso, primeiro, atingir esse nível de controle antes de poder elaborar, incorporar detalhes e hábitos que farão parte do personagem a ser interpretado. Os hábitos que irão surgir serão aqueles próprios aos personagens e não ao ator.

Com a voz acontece a mesma coisa. Ao nascermos, a voz é bem forte. O bebê pode gritar a noite inteira sem o menor prejuízo para a garganta. Quando crescemos, acumulamos no corpo e no espírito uma série de "interferências". É por isso que sentimos, às vezes, aos vinte anos, uma voz fraca, encoberta, contrariando a natureza. Se pudéssemos emitir um simples "ah" com a mesma liberdade e abertura que tínhamos na infância, esse som seria puro e carregado de uma infinidade de sentidos.

Purificar o corpo e a voz: primeira tarefa do ator. Mas é preciso ir além. O bebê age com clareza e simplicidade sem precisar, para isso, ser ator. As crianças e os animais tornam-se interessantes quando observados no palco de um teatro, mas são incapazes de tocar o espírito do público num nível mais profundo, já que lhes falta uma aptidão essencial ao ator: a concentração. Uma concentração na totalidade do ser, corpo, pensamento, vontade, emoções.

Durante os ensaios de *A tempestade*, com o grupo de Peter Brook, em 1968, tínhamos praticado improvisações sobre o conjunto dos papéis. Por exemplo, cada casal improvisava o primeiro encontro entre Ferdinand e Miranda. Fazer todos os atores improvisar a cena permitia a Brook descobrir as múltiplas virtualidades da situação e escolher, em seguida, a melhor.

Uma das grandes qualidades do encenador é seu golpe de vista, sua aptidão para fazer boas escolhas.

Brook trabalha como um escultor. Modela cada elemento separadamente, de forma organizada, digamos, primeiro um cubo, depois uma esfera. Logo após, decide qual a relação entre esses elementos: a esfera em cima do cubo, por exemplo. Todos esses elementos juntam-se em seguida, como numa colagem, para formar o espetáculo. Trata-se de uma qualidade maravilhosa de Brook essa capacidade de criar um espetáculo belo e profundo a partir de uma multiplicidade de elementos ínfimos.

Quando estamos na fase inicial do trabalho, tenho sempre a impressão de que Brook tem uma idéia clara com relação à orientação geral que deve ser dada ao espetáculo, mas não da forma precisa que será finalmente a sua. Ele tem o talento particular de saber descobrir a forma a partir daquilo que observa. No começo dos ensaios, ele explica ao conjunto da equipe, incluindo o cenógrafo, os músicos etc., qual é a idéia do todo. Cada um parte para seu próprio trabalho criador, segundo a própria visão. Brook não interfere, a não ser que haja distanciamento da orientação de base. Ao longo dos ensaios, ele me dizia poucas coisas. Acabei ficando incomodado. Um ator inglês me reconfortou: "Não se preocupe. Se estiver ruim, certamente ele vai comentar".

Meu papel era o de Ariel, um espírito sem forma definida, que às vezes se transformava em pássaro, às vezes evaporava, ficando imaterial. Mas os atores que interpretavam os fidalgos trabalhavam de outra maneira. Geoffrey Reeves propôs a idéia dos "sete pecados capitais". Cada ator escolheu um, a partir do qual moldavam seus corpos. Transformavam-se numa espécie de marionete e punham-se a se mexer, depois a falar. A construção do personagem nesse caso vinha de fora. Era a forma tomada pelo corpo que determinava a natureza do personagem. Essa idéia foi utilizada no último espetáculo, mas não com muita regularidade. O jogo naturalista alternava-se com esse jogo estilizado, mais físico e abstrato, que evocava o *kabuqui* ou a ópera de Pequim.

Foi nessa época que Brook começou a explorar uma via que acabou assumindo muita importância em seu trabalho: o confronto de diferentes culturas teatrais do Oriente e do Ocidente. Robert Lloyd interpretava Ferdinand. Fizemos um exercício juntos. Permanecíamos virados de costas. Enquanto Robert falava seu texto, eu dizia a mesma passagem traduzida em japonês, e o fazia no estilo do teatro *nô*. Para Peter Brook, o estilo da elocução, a maneira como o som era emitido, constituía, por si só, uma experiência, diretamente captada pelos sentidos, de um novo modo de transmitir a energia teatral. Isso não foi utilizado diretamente no espetáculo, já que Brook nunca pedia a ninguém para imitar um estilo particular, mas permitiu a Robert Lloyd ter uma percepção imediata do estilo teatral japonês.

Glenda Jackson fazia parte do grupo. Seu papel era o de representar o navio e todos os seus passageiros. Brook pediu a ela que se sentasse no chão e começou a fazer-lhe perguntas. Eu conhecia muito mal o inglês para compreender tudo, mas as questões me pareciam referir-se à evocação de sensações físicas e a estados inconscientes. Ele perguntava, por exemplo: "Você está na água, flutuando, qual é a sensação?", coisas desse tipo. Ele se utilizava muito de sons não-verbais, sons da própria respiração. À medida que Glenda, sentada, de olhos fechados, assumia pouco a pouco a materialidade do navio, sua respiração mudava de ritmo. Não era uma improvisação visando a imitação de uma forma externa obtida através de movimentos do corpo, de um gestual ilustrativo. As questões não eram apenas destinadas a clarear a paisagem mental e psicológica do personagem. Eram, antes, a mim me parecia, destinadas a evocar a sensação da realidade física por meio do inconsciente. Todos nós fizemos um exercício semelhante, trabalhando com a sensação de afogamento. Esse tipo de exercício é muito difícil: a união harmoniosa entre os conceitos mentais e as sensações físicas não é algo fácil de se conseguir.

Um outro exercício que fizemos com Victor Garcia também me impressionou muito. Os atores foram divididos em dois grupos, um ativo e outro passivo. O grupo passivo era formado pelos passageiros do navio, adormecidos depois de um naufrágio. Os elementos do grupo ativo eram os espíritos que assistem Ariel. Estes últimos deviam tentar despertar os do primeiro grupo com grande afabilidade, servindo-se apenas de sons e toques. Não procuravam fazer papéis de "espíritos", mas simplesmente estabelecer, de maneira agradável, algum contato com os outros.

Essa oposição entre grupo passivo e ativo reapareceu em outro exercício. Desta vez, o grupo passivo estava mergulhado em profunda tristeza e os parceiros ativos deviam esforçar-se para tirá-los daquele estado, alegrando-os com palavras, toques ou por qualquer outro meio. Decidi assim contar a minha parceira Glenda Jackson uma situação por que passei em Copenhague quando estava fazendo escala com destino a Paris. Tinha ido dar uma volta pela cidade e, rapidamente, fui tomado por uma particular "necessidade". Aonde ir? Não tinha a menor idéia. Como só falava japonês, vi-me totalmente em apuros. Contei a ela, então, num inglês abominável, essa história idiota e, para minha grande surpresa, consegui fazê-la rir.

Esse trabalho com improvisações era-me de uma novidade e de uma estranheza absolutas: na verdade, se considerar o trabalho que fazemos agora, tudo aquilo me parece muito primário, até mesmo cômico. Porém, era o começo de um processo e todos nós estávamos envolvidos, pela primeira vez, nessa atividade desconhecida, aprendendo com nossos erros. Não tinha feito nada parecido com isso como ator no Japão. A finalidade desses exercícios não estava clara para mim; no entanto, quando retornei ao Japão depois de *A tempestade* (1968), propus esses mesmos exercícios a atores-estudantes para quem ministrava alguns cursos e, imediatamente, percebi o quanto eram importantes.

Mal haviam começado, essas primeiras experiências do grupo internacional foram interrompidas pelos acontecimentos de maio de 68. Depois dos estudantes e operários, foi a vez do sindicato das pessoas ligadas ao mundo dos espetáculos fazer greve e sair às ruas. Nosso grupo, que estava completo, incluindo Brook, reuniu-se na Place de la République para uma passeata até a Opéra. Ainda que reconhecesse muitas das célebres figuras do cinema no meio da multidão, sentia-me pouco à vontade nessa situação. Convidado a Paris pelo teatro Odéon, subvencionado pelo governo francês, encontrava-me no meio de uma manifestação antigovernamental, gritando junto com os outros: "Dez anos é demais!" e outras palavras de ordem antigaulistas, sem saber nada da situação política. Decidi que iria seguir aquela aglomeração apenas como observador, pois era estrangeira demais para que pudesse a ela me juntar.

Estava muito ansioso com o meu futuro na França: Como seria o dia seguinte?

Brook conseguiu uma entrevista de nosso grupo com Daniel Cohn-Bendit, um dos líderes do movimento estudantil, e expôs o que se passava:

"A situação atual do teatro no Ocidente não nos satisfaz e é por isso que nosso grupo está aqui, formado por atores provenientes de quatro países. Queremos reavaliar o teatro. Já que nosso trabalho está em consonância com o movimento de vocês, podemos dar continuidade a nossas atividades durante a greve?"

A reunião não deu em nada. Foi preciso esperar o fim da greve. Nos momentos de trégua, os estudantes ocupavam o teatro Odéon. Jean-Louis Barrault, que era o diretor, tinha aberto as portas aos estudantes, transformando assim o teatro num dos quartéis-generais do movimento. A reação do ministro da Cultura, André Malraux, foi a de demitir Barrault. Sem nosso sócio patrocinador, encontramo-nos literalmente na rua.

Aguardávamos o fim dessa situação e tínhamos esperança de que, terminada a greve, pudéssemos retomar os ensaios. Apesar de nosso otimismo, as coisas ficavam cada vez piores. O metrô tinha parado. O lixo se acumulava na beira das calçadas. Disputas entre policiais e estudantes recrudesciam. Muito angustiado, perguntei a um dos atores ingleses:

– O que faremos se a greve piorar?

– Em último caso, podemos ir à Bélgica de carro. Lá a situação está calma e são só duas horas de estrada.

Essa resposta me impressionou muito. Para um japonês, havia qualquer coisa de miraculoso nessa facilidade de acesso de um país a outro. Nada de oceano para atravessar: a duas horas dali, havia um país estrangeiro, governado por outras instituições, um país sem greve e sem manifestações, uma nação em paz. Era só atravessar a fronteira. Além do mais, falava-se a mesma língua. As fronteiras nacionais dos países europeus me pareciam as mais estranhas, entretanto as mais cômodas. Uma simples linha traçada num mapa era suficiente para distinguir um país de outro. No Japão, o sentimento de identidade nacional repousa sobre a unidade de língua, cultura e território, estabelecida há centenas de anos.

Em outras partes do mundo, como na África, as potências coloniais dividiram arbitrariamente os povos, decidindo elas mesmas quais seriam as fronteiras nacionais. Dois povos compartilham da mesma língua, da mesma religião, da mesma cultura, porém como um dia foi traçada uma linha para dividi-los, diz-se que eles formam duas nações distintas. Eu achava isso muito estranho.

Londres 1968

Nesse meio-tempo, a greve ganhava espaço. Acabamos decidindo fugir de Paris, mas os aeroportos e as estações ferroviárias permaneciam fechados. Até a viagem para a Bélgica estava descartada na medida em que a greve atingia todos os postos de gasolina. Porém, não sei como nem por quê, uma pequena companhia aérea veio em nosso socorro. Levantamos vôo de um aeroporto militar francês, indo aterrissar numa base aérea da RAF, nos arredores de Londres. Nessa época, Londres era uma capital de prestígio, que florescia, tendo se tornado célebre por causa dos Beatles e da minissaia. A primeira coisa que fiz, por recomendação de meu colega inglês, foi trocar os francos que tinha por libras esterlinas. Segundo ele, a moeda francesa iria desvalorizar-se violentamente. Para mim, foi mais uma surpresa saber que uma nota de dinheiro não possuía, como sempre tinha pensado, um valor fixo, inalterável. Se um país desaparecesse, sua moeda desapareceria com ele. Via minhas notas com novos olhos: meros pedaços de papel. Invenção singular. Somos realmente estranhos por termos inventado tal conceito.

Brook reuniu novamente o grupo:

"Seria uma pena se nos dispersássemos agora, nós que viemos de todas as partes do mundo para trabalhar juntos. Vou conversar com o British Arts Council e a Royal Shakespeare Company para que dêem um jeito de pagar vocês. Talvez não tão bem. Em todo caso, posso pedir a todos que fiquem, apesar de tudo, para que possamos retomar os ensaios de nosso espetáculo experimental? Se aceitarem, devo pedir hospedagem a alguns atores britânicos."

Sua proposta foi recebida com muito barulho e confusão. Todo mundo fez objeções e um ator americano gritou: "Preciso telefonar para meu agente nos Estados Unidos!"

No fim, todos decidiram ficar. Quem me hospedava era Henry Wolf, um ator baixinho, de mais ou menos um metro e sessenta, que tinha uma esposa inglesa muito elegante, também atriz. Moravam perto de Kings Road, bairro que, na época, estava bem na moda.

Retomamos os trabalhos para o espetáculo, com intenção de representá-lo no Roundhouse, antigo depósito de mercadorias dos trens da época vitoriana, uma bela construção em madeira, que Arnold Wesker se dispôs a transformar em centro cultural para jovens. A reforma da construção, tendo sido interrompida momentaneamente por razões financeiras, permitiu-nos, ali, uma semana de representação.

O ponto de partida do espetáculo era, como já disse, *A tempestade* de Shakespeare.

O cenário consistia num pequeno palco em forma de T e muitos andaimes. O público podia sentar-se onde quisesse, exceto de um lado do T. Os atores representavam, assim, para uma espécie de "leque" – formado pelo público – de duzentos e setenta graus. A área de atuação compreendia, além do palco, o chão e os andaimes. Os atores já ocupavam o espaço antes da entrada do público e iam se transformando, logo depois, conforme a exigência de cada cena. Os atores pareciam ser feitos "da mesma matéria de que são feitos os sonhos". Começavam como parte do público, depois punham-se, graças a seus movimentos, a criar essa ilusão a que chamamos "teatro". O que estava em cena era o ódio entre irmãos, o amor romântico e o desejo ilimitado por bens materiais. Ao final da apresentação, o elenco dizia em coro a frase: "Nós somos do estofo de que se fazem os sonhos"[1] etc., improvisando livremente. Cada um podia decidir, à vontade, o momento de intervir ou não na fala, como se fosse uma elocução experimental. A representação terminava num grande deleite, do qual o público era convidado a participar.

O texto que eu falava, tanto em japonês quanto em inglês, era o da peça. Como Ariel vinha de um outro mundo, parecia-nos lógico que falasse uma língua "desconhecida"; e o que poderia ser mais estranho para o público inglês que alguém falando japonês? No palco, a combinação das línguas – inglês, francês, japonês – formava uma estranha sinfonia. Peter Brook cumprimentou-me: "Você é o primeiro ator japonês a recitar Shakespeare em inglês num palco britânico". Aquilo me fez sorrir: o público era totalmente composto por profissionais que pertenciam à Royal Shakespeare Company e ao National Theatre. Não houve nenhuma representação aberta ao grande público.

Nessa produção experimental, não sabíamos ao certo que papel deveríamos interpretar no espetáculo propriamente dito, o que nos fazia trabalhar duro nos ensaios. Quando os papéis foram distribuídos, pouco antes da estréia, percebi, nos intérpretes dos papéis menores, uma sensível queda no nível de entusiasmo. De minha parte, guardava dentro de mim o conselho que tinha recebido do mestre *nô* antes da partida do Japão: "Não represente para você, mas para ajudar seus colegas".

Segui, então, as instruções de meu mestre. Não perdi tempo me incomodando em saber se o papel que tinha recebido era ou não importante. Não queria assumir uma postura de alguém que vai ensinar, nem fazer de minha atitude um princípio teatral absoluto. Tentava apenas escapar do ciúme e da inveja que são o destino do ator e a praga da profissão. Seguindo estritamente o conselho do mestre, tinha esperança de me libertar desses tormentos.

Há um tipo de doença da alma a que chamamos, às vezes, no Ocidente, de egoísmo. Num ator, isso pode levá-lo a pensar diferentes coisas, como: "quero ser melhor que os outros", "aprendi uma técnica e agora posso demonstrá-la", "tenho de ser bastante ativo no palco" ou, ainda, "o espetáculo deveria ter sido feito de outra maneira". Todas essas atitudes demonstram uma rigidez da consciência. O ideal seria não ter nada preconcebido no tocante às relações com os outros atores, nem ao que se deseja expressar ou à maneira como a peça deve ser montada. Se todos os atores trabalharem com essa rigidez mental, o resultado será algo totalmente morto.

Durante a semana de apresentações, o contra-regra veio me dizer:

– Tenho um amigo japonês que vem assistir ao espetáculo hoje à noite. Quer ser apresentado a ele?

– Mas é claro.

– Encontre-me no *pub* após o espetáculo.

Na Inglaterra, é hábito tanto dos atores quanto do público encontrar-se no *pub* mais próximo ao teatro, depois da apresentação, para discutir sobre a peça. Naquela noite, passando os olhos pela platéia, notei que havia não um mas quatro japoneses em meio ao público. Hoje em dia, no mundo inteiro, é freqüente deparar com japoneses nas salas de espetáculo, mas em 1969 isso não era algo comum. Viam-se poucos deles pelas ruas. Eu estava, então, particularmente desejoso de causar uma boa impressão em meus compatriotas. A tradução japonesa do texto shakespeariano que eu dizia estava redigida num estilo arcaico, mais ou menos como no *kabuqui*. Certas passagens não eram tão confortáveis de serem ditas. Na maioria das vezes, nunca me preocupava muito com a elocução, já que as possibilidades eram mínimas de ter alguém na platéia que conhecesse japonês. Naquela noite, entretanto, apliquei-me mais do que nunca para evitar qualquer erro.

---

[1] SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Lacerda, 1999. (N.T.)

Depois do espetáculo, fui ao *pub* onde me esperavam os compatriotas. Para minha total surpresa, eles não compreendiam sequer uma palavra de japonês! Eram imigrantes de terceira geração, nascidos e educados no Canadá. Fiquei chocado. Nunca tinha imaginado que pudessem existir, no mundo, japoneses que não falassem japonês. Para mim, ter um corpo de japonês implicava necessariamente algum conhecimento da língua.

Finalmente, o que era ser japonês? O que era, então, esse "ator japonês", essa imagem mental à qual eu tinha me agarrado durante tanto tempo? De repente, todas as certezas referentes à minha identidade japonesa voaram pelos ares. Havia japoneses que não falavam a língua, que não comiam os pratos tipicamente japoneses, que não usavam quimono, que não se dobravam em dois para se cumprimentar, que não oravam defronte de altares xintoístas nem budistas e que não viviam nas ilhas do Japão. Compreendi que ser japonês é algo mais amplo do que simplesmente conhecer a língua, usar quimono ou fazer um determinado gesto de cumprimento. Tudo o que se pode dizer é que o japonês é a língua que a maioria dos japoneses utiliza para se comunicar e que existe um modo de se cumprimentar geralmente associado a eles, mas que não é exclusivo dos japoneses e que eles não o praticam necessariamente. Diz-se que subsiste uma especificidade japonesa no interior de cada indivíduo japonês. Se isso é verdade, só pode ser num nível muito profundo, mais profundo do que aqueles onde estão os costumes relativamente superficiais, como a utilização do quimono ou um certo tipo de alimentação. Durante a Segunda Guerra Mundial, falou-se muito sobre o "espírito do Japão" para designar o que se mostrava como uma especificidade do povo japonês. Mas se essa noção é tão impalpável e tão difícil de ser precisamente localizada, não é mais razoável concluir que ela provavelmente não existe?

No plano das artes, a partir do momento em que manifestamos com força e de maneira tradicional nossa cultura nacional, torna-se possível estabelecer contato com estrangeiros. Mas receio que não se trate realmente de uma "comunicação internacional". Talvez não seja nada além de exotismo. Representei o papel de Ariel utilizando quimono e interpretando no estilo *nô*. As pessoas acharam isso interessante, mas eu não estava muito satisfeito. Será que não foi apenas o exotismo de meu jeito que aprovaram? Neste caso, a única coisa que ofereci aos ocidentais foi uma espécie de turismo cultural. O mais relevante de minha interpretação ficou limitado a um "estrangeirismo", reduziu-se a um *souvenir* exótico, como o roupão atoalhado ou como as bonequinhas que os turistas trazem do Japão.

Enfim, as questões que me inquietavam refletiam preocupações mais amplas.

Na época em que apresentávamos *A tempestade*, o mundo teatral europeu estava fervilhando. Até aquele momento, o objetivo principal de uma produção consistia em transmitir o sentido literário do texto ao público. Porém, no fim dos anos sessenta, o texto deixou de ser considerado como o veículo teatral privilegiado. Começou a surgir um interesse maior em explorar mensagens psicológicas escondidas nas profundezas do ser humano, através do trabalho corporal e vocal.

Em muitas dessas experiências teatrais, foram utilizadas e desenvolvidas diferentes teorias artísticas orientais. Naturalmente, os concepções japonesas no plano artístico e teatral entravam nessas experiências, para grande surpresa dos próprios japoneses. Assim, a vanguarda ocidental punha-se a admirar uma prática que datava de muitos séculos, criando uma ilusão no próprio espírito dos artistas japoneses: estes começaram a imaginar que eram toda a base da arte moderna. Na verdade, foi mera coincidência o fato de as reavaliações culturais ocidentais terem chegado a conclusões idênticas às das artes tradicionais japonesas. Evidentemente, havia no Japão alguns artistas preocupados com a significação moderna da arte tradicional, que atingiram, recentemente, uma projeção internacional. Mas a maioria foi surpreendida por esse repentino interesse ocidental nos conceitos tradicionais de arte. E eles não ficaram menos impressionados com a admiração sentida no exterior por suas técnicas e pelos longos anos de rigoroso treinamento ali contidos.

Quanto a mim, sempre me coloco esta questão: "O que é um artista verdadeiramente inovador?" A meu ver, é alguém que possui uma técnica tradicional, que é capaz de compreender a essência da arte tradicional, e que tenta, ao mesmo tempo, articular esse saber com a experiência do mundo moderno. Um artista que vise apenas a adquirir uma técnica sem procurar dar um sentido contemporâneo àquilo que faz, esse não merece a qualificação de "inovador".

Realizar uma produção moderna no estilo *kabuqui* não tem em si nada de repreensível. Mas é preciso levar em conta a natureza do que está sendo tratado e o estilo da peça. É o próprio texto que deve determinar a forma de expressão escolhida. Nem todos os textos se prestam da mesma maneira a uma interpretação em estilo *nô* ou *kabuqui*, ainda que tomemos o cuidado de explicar que houve um

respeito absoluto pela tradição japonesa. Se ao público não for permitido compreender imediatamente o vínculo entre esse estilo particular e a natureza do objeto tratado, o resultado será apenas exotismo vão. Um exercício de estilo sem intenção dramática. Um jovem ator japonês me disse uma vez: "Um dia, o teatro japonês será o melhor do mundo, como os televisores e equipamentos de som que, de tímidas imitações que eram no começo, passaram a ser os melhores".

Não nos deixemos levar por um pensamento tão adulador. Não se pode confundir tecnicismo com criatividade. Talvez tenhamos a tecnologia mais avançada para a fabricação de aparelhos de som, mas não foi um inventor japonês que teve a idéia extraordinária de gravar sons numa fita. Nós, os japoneses, somos muito dados a desenvolver uma idéia e aperfeiçoá-la tecnicamente; por outro lado, bem menos dispostos a criar algo de original. Naquilo que me diz respeito, posso aplicar o mesmo julgamento com relação a meu trabalho e a mim mesmo.

Quando retornei ao Japão, em setembro de 1968, decidi observar mais de perto minha própria tradição cultural. Acontece que faço parte de uma geração educada de uma maneira totalmente européia, sem a menor referência aos elementos japoneses. Com relação à música, por exemplo, aprendi só o sistema ocidental – do, ré, mi etc. –, nunca estudei a música tradicional japonesa. Na escola, quando falávamos de arte, o assunto de nossas discussões não era Hokusai, mas as teorias européias de perspectiva. No plano das disposições mentais, portanto, estava perfeitamente ocidentalizado. A ironia do destino quis que eu estudasse as artes tradicionais, como o *nô*, desde pequeno. Mas enquanto meu corpo aprendia o *nô* e compreendia como se movimentar à japonesa, minha alma considerava o mundo do teatro tradicional de um ponto de vista europeu, como um turista. Não tinha entendimento real dos conceitos culturais e filosóficos que fundamentavam a tradição e a arte japonesas. Assim, não estava só dividido entre Ocidente e Oriente, mas também meu corpo e minha alma estavam em campos opostos! Decidi que já era tempo de começar a conhecer minha própria tradição filosófica e cultural.

2

O trabalho continua

A primeira coisa que fiz quando retornei ao Japão, foi visitar um templo zen. Aqueles dentre nós que tinham estado no exterior, por um curto período que fosse, tinham de admitir seu profundo desconhecimento do zen. A partir do momento em que se vive no Japão, tem-se a tendência a considerar esse conhecimento como adquirido, mas não é nada disso. Eu mesmo tinha lido livros, porém nunca praticara meditação. Decidi que já era tempo de me exercitar.

Fui a um templo em Saitama onde ministravam ensinamento zen. Os noviços tinham de estudar durante um período de três anos antes de serem oficialmente qualificados para se tornarem sacerdotes budistas. Como eu gozava de uma permissão especial, pude aproveitar esses estudos. Estava bem claro que eu não tinha o direito de entrar no *Dojo za-zen*, onde aconteciam as principais práticas de meditação, entretanto, era-me permitido trabalhar na cozinha e reunir-me com o grupo para a meditação da noite. Esse templo pertencia à seita rinzai, que pratica o uso dos *koan* (questões paradoxais) a fim de elevar a qualidade espiritual do iniciante e aprofundar sua consciência religiosa. Mas não me propuseram os *koan* para aguçar o espírito. Foi na época do Ano Novo que cheguei a esse templo, período de práticas mais brandas, que vem em seguida a uma cerimônia importante (*dai-setsu-shin*). Aproveitando o afrouxamento da disciplina, um dos aprendizes (são chamados de *wunsui*) me falou do celibato forçado que faz parte desses três anos de iniciação. Ele me advertiu que, depois de três anos de castidade, todas as mulheres tornavam-se verdadeiras beldades. Ao longo de seu aprendizado, os *wunsui* têm de perambular pelo campo, mendicando, em busca do próprio alimento. Para fazê-lo, vestem uma roupa tradicional e um grande chapéu de palha que quase lhes esconde todo o rosto. O noviço que me contava suas experiências, disse que o *wunsui* que vai de porta em porta vê as mulheres por baixo do chapéu e todas lhe parecem maravilhosas. Assim nasceu o ditado: "Os *wunsui* têm olhos de adúltero".

O superior do templo chamava-se Keizan Hakusui. A maioria dos monges deixa a vida cotidiana e ingressa na vida religiosa entre dez e quinze anos. (Essa renúncia à vida mundana é conhecida como *shukke*; é marcada pela raspagem da cabeça.) Esse monge superior, porém, tinha feito o *shukke* aos vinte e um anos, e por isso o importunavam freqüentemente chamando-o de "raspado tardio". Tive a honra de encontrá-lo apenas uma vez, mas quando soube que eu era ator, deu-me conselhos excelentes:

"Quando você erguer uma tigela de chá, faça-o como se ela pesasse centenas de quilos. Quando você erguer uma mesinha de centro, é preciso fazer com que ela se pareça com uma montanha enorme. No *za-zen* (meditação em posição sentada), três coisas são importantes: a energia no *tanden* (um ponto situado abaixo do abdômen), o *kufu* ('a exploração dos caminhos') e o *san-mai* ('auto-imersão'). Para se atingir o conhecimento do *mu* ('o nada'), não se deve buscar um 'nada' vazio, mas um *mu* impregnado de força e de energia. Decorre disso que no *za-zen* é

preciso que a região abaixo do abdômen seja muito firme (já que o *tanden* é o centro energético do corpo). Além disso, não se pode atingir esse estado de 'nada' sem ter passado por um rigoroso exame de consciência. É preciso explorar numerosos caminhos no interior de si mesmo. É o que chamamos de *kufu*. Uma vez atingido esse estado de *mu*, surge um contentar-se com a concentração; com o fazer nada. Absolutamente nada. Há uma imersão profunda nesse 'nada'. É o *san-mai*. Esses são os caminhos do zen, caminhos possíveis de serem aplicados no teatro."

Há séculos que isso é dito, repetidamente, aos atores japoneses: devem concentrar suas forças abaixo do abdômen. Também dizem-nos que, a fim de compreender totalmente um personagem, é preciso explorar muitos caminhos (*kufu*). E quando interpretamos, não devemos dispersar a atenção, mas concentrar-nos completamente no personagem. Enfim, uma boa interpretação teatral é mais ou menos o equivalente a uma prática zen, como havia assinalado o primeiro grande mestre do teatro *nô*, Zeami (que viveu e escreveu sobre teatro no final do século XIV e início do XV): "Quando nos concentramos corretamente, atingimos um estado em que podemos voar."

Esse estado interior aproxima-se daquele que caracteriza a experiência zen. Não se trabalha mais no tempo e espaço comuns, mas numa outra esfera, regida por outras leis.

No começo de 1970, recebi uma carta de Peter Brook: "Estou tentando criar um Centro Internacional de Pesquisas Teatrais. A duração será de três anos. Os participantes serão pessoas ligadas ao teatro: encenadores, escritores, músicos, artistas e atores de todas as partes do mundo. Trabalharemos questões fundamentais sobre o teatro: 'O que é o teatro?', 'O que é um ator?', 'O que é o público?'. Examinaremos todas essas questões sem idéias preconcebidas. Nosso ponto de encontro será Paris. Você está interessado em participar?"

Meu objetivo inicial, quando tinha começado a trabalhar com teatro, era de me tornar encenador e de montar minha própria companhia. Parecia-me, no entanto, que um conhecimento teórico não era suficiente e que precisava também de um conhecimento das técnicas concretas do trabalho de ator para que pudesse me tornar um bom encenador. Entrei então para uma companhia chamada *Bungaku-za* e tomei a firme decisão de ali permanecer por dez anos.

"Em dez anos, quando for um ator digno deste nome, fundarei minha própria companhia e então me dedicarei à encenação."

Essa era a promessa que tinha feito a mim mesmo.

Na realidade, dez anos passados, descobri que me encontrava num impasse. Não reconhecia em mim nenhum talento particular, e muito menos a competência necessária para tornar-me diretor. Sentia-me insatisfeito, profundamente decepcionado comigo mesmo. Foi nessa época que estive na Europa pela primeira vez e que conheci Peter Brook. Tive a impressão de ter encontrado um verdadeiro diretor. Quando chegou-me o segundo convite, meu sentimento de insatisfação não tinha se dissipado. Tinha perdido toda a esperança, e agora havia uma mão amiga estendida! Disse a mim mesmo:

"Vou aceitar estudar encenação no Centro de Brook. Serei obrigado a continuar meu trabalho de ator, mas é a única maneira de conhecer o método de Brook, seu jeito de fazer teatro. Sim, vou aceitar. Mas três anos... não é tempo demais? Em três anos, quem sabe se terei ainda um lugar no Japão? Talvez serei obrigado a me exilar."

Decidi correr o risco de deixar o Japão, sem imaginar que esses três anos inaugurariam vinte anos de perambulação pelo mundo.

Nessa época, no Japão, as manifestações estudantis contra o tratado nipo-americano haviam terminado sem ter conquistado o apoio ou a simpatia popular. O governo, decidido a controlar o movimento estudantil com mão de ferro, tinha recorrido a um policiamento mais forte. Ocorria, aliás, o mesmo fenômeno no Ocidente. Em numerosos países, os governos tornavam-se de direita, apoiando-se cada vez mais na polícia ou no exército. Os tipos de manifestações que testemunhei em Paris em 1968, ou as marchas contrárias à guerra do Vietnã, na América, passaram a ser quase impensáveis.

Meu mestre de *kyôgen*, Yataro Okura, deu-me novos conselhos para minha segunda partida. Aconselhou-me a adquirir o *ri-ken no ken*. É uma expressão que Zeami utiliza em seus escritos. *Ri-ken* significa literalmente "visão exterior" e se opõe a *ga-ken* que é a maneira pela qual o intérprete percebe a si mesmo. Portanto *ri-ken no ken* significa que o ator deve aprender a ver e a consolidar sua interpretação a partir do ponto de vista do público e da percepção que lhe é própria.

A tarefa revelou-se interessante. No começo, quando eu interpretava ou improvisava, pensava essencialmente em observar meu parceiro e o que ia fazer em seguida. Não havia lugar para o *ri-ken no ken*. Mas, com o tempo, acabei compreendendo o que ele estava querendo dizer. Anos mais tarde, quando encontrei Okura novamente, eu lhe disse:

"Mestre, antes eu pensava que o *ri-ken no ken* estivesse em algum lugar no público. Mas, agora, compreendi que esse ponto de vista encontra-se atrás de mim. Observo-me interpretando a partir de um ponto que está situado em algum lugar atrás da minha cabeça."

Okura, sorrindo, me disse:

"Sim, é isto. Assim como a auréola do Buda se eleva atrás da cabeça dele, o verdadeiro eu, oculto, observa por detrás."

Nesse dia, me senti muito feliz.

Quando me preparava para voltar à Europa, um amigo me deu um livro para ler no avião. Era o *Livro do chá* de Tenshin Okakura. Há cem anos, aproximadamente, ele deixara o Japão para visitar a

Europa, onde acabou morrendo. Escreveu esse livro para mostrar aos europeus que o Japão não era o lugar longínquo e bárbaro que imaginavam, mas um país que tinha sua própria cultura. Comecei a ler o livro no avião que me levava a Londres. Sem poder dizer exatamente por quê, senti-me profundamente comovido. E eu me dizia: "Eis um homem que, vivendo longe de seu país, tinha escrito este livro, talvez, pelo desejo de idealizar sua pátria da qual tinha saudades". E eu, solitário, levantando vôo para longe do Japão, sem ter a menor idéia do que a sorte me reservava. Reconheci minhas próprias incertezas naquelas do autor, o que me apaziguava um pouco os receios. Aqui estão alguns trechos que me pareceram especialmente dignos de nota:

"O longo isolamento do Japão no mundo, que se mostrou tão propício ao culto da introspecção, contribuiu grandemente para o desenvolvimento da arte do chá. Nossas decorações e hábitos, nossa moda e culinária, nossas porcelanas, nossas lacas, nossas pinturas, até nossa literatura, nada escapa dessa influência."

"Aqueles que não sabem ver a pequenez de sua própria grandeza, não serão capazes igualmente de perceber a grandeza na pequenez dos outros."

"Não existe receita para se fazer um chá perfeito, assim como também não há para se pintar um Ticiano ou um Cézanne."

"Aquilo que define a realidade de uma sala, por exemplo, é o espaço vazio delimitado pelo teto e pelas paredes, não o teto e as paredes em si. A utilidade de uma moringa de água está no vazio onde a água pode acomodar-se, não na forma da moringa, nem no seu material. A vacuidade é todo-poderosa porque ela pode conter tudo. Somente no vazio o movimento torna-se possível. Todo ser capaz de fazer de si mesmo um vazio onde os outros possam livremente penetrar, pode transformar-se no mestre de todas as situações. O todo sempre dominará a parte."

"É de se lamentar profundamente que o aparente entusiasmo pela arte do chá que presenciamos hoje em dia não provenha de um sentimento real... Em nossa época democrática, os homens anseiam por aquilo que, aos olhos da opinião pública, se considera como sendo o melhor ou o mais desejável sem se dar conta de seus verdadeiros sentimentos. Querem aquilo que custa caro e não o que é refinado; aquilo que está na moda, não o que é belo... Aos seus olhos, o nome do artista é mais importante do que a qualidade da obra."

Ao chegar, segui para Stratford-upon-Avon, onde, durante um mês, assisti como observador aos ensaios de *Sonhos de uma noite de verão* dirigida por Peter Brook. Sendo a razão principal de minha viagem o estudo de direção, tinha decidido observar o método de Brook antes de me lançar ao trabalho ao seu lado no Centro de Pesquisas. Por ocasião de um ensaio, Brook explicou assim seu modo de ver:

"Se o diretor pede ao ator para representar uma certa cena andando no teto, o ator pensará que o diretor está completamente louco e recusará sequer imaginar essa sugestão. É por isso que não proponho nada ao ator, digo-lhe simplesmente: 'Represente como for melhor para você'. O ator decide geralmente dizer sua réplica sentado numa cadeira. Mas se preparei a cadeira para quebrar no momento em que ele se senta, começará provavelmente a andar pelo palco recitando seu papel. Naturalmente, se o palco, previamente encharcado de gasolina, começa a pegar fogo, o ator será forçado a representar sobre uma mesa. Mas se esta última, por sua vez, também quebrar como previsto, o ator estará então impossibilitado de utilizar a cadeira, o assoalho ou a mesa. Com os recursos esgotados, vira-se para o diretor. Este último, sem dizer nada, faz um só gesto indicando o teto. O ator diz a si mesmo: 'Que descoberta brilhante!' e põe toda sua boa vontade a procurar um meio de andar no teto."

Certa vez, convidei algumas pessoas, entre elas

Brook e sua mulher Natasha Parry, para um jantar chinês em meu apartamento depois do ensaio. Não sendo muito bom cozinheiro, tinha decidido simplesmente fritar uma carne com legumes numa grande frigideira. Enquanto estava ocupado, desajeitadamente picando tudo, Brook fez o seguinte comentário:

"A encenação é um pouco como a culinária. O cozinheiro prepara sua refeição, reunindo os ingredientes antes da vinda dos convidados, depois, quando já chegaram, joga tudo na panela. O paladar final não é obra do cozinheiro, mas provém da mistura dos ingredientes no óleo fumegante. É a combinação de diversos elementos que cria o sabor particular. Para o paladar final, o cozinheiro só pode agradecer aos céus. Se existe uma incompatibilidade entre os ingredientes, todos os cuidados que ele terá tido para a confecção do prato não servirão de nada. Com a encenação é a mesma coisa. São os atores que dão o sabor. A tarefa do encenador consiste somente em preparar o terreno para os atores, tanto quanto for possível, a fim de que possam, em seguida, dar a melhor forma a um prato maravilhoso. Quando o público está na sala e a cortina se levanta, tudo depende dos atores. É por isso que a tarefa primordial do encenador é a de ter sucesso na 'preparação'".

Fiquei muito interessado por um ensaio ao qual um público de crianças tinha sido convidado.

"Qualquer que seja a profundidade artística ou filosófica de um texto teatral, se a história que ele conta não for compreendida pelo público, a peça falhou. Vamos observar essa noite, com um público jovem, o que conseguiremos fazê-lo compreender, esquecendo todas as teorias complexas."

Peter me confidenciou após o espetáculo:

"Na época de Shakespeare, o público era composto por representantes da realeza, da aristocracia, por intelectuais, gente do povo e por crianças. Todas as classes sociais iam ao teatro e o apreciavam juntas. Em nossos dias, não há *um* público de teatro,

mas vários: o público do *boulevard*, o dos clássicos, o do teatro marginal ou o de vanguarda etc. Apesar das difíceis condições atuais, gostaria de criar um gênero de teatro que pudesse agradar a todos, como no tempo de Shakespeare."

Paris 1970

No mesmo ano, instalamo-nos em Paris e as audições para o Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) começaram. Uma dezena de atores (dos quais eu fazia parte) já havia sido selecionada. Mas como muitos candidatos vinham de todos os cantos do mundo desejosos de juntar-se a nós, queríamos dar-lhes uma chance de participar e ver como trabalhavam. Brook tentava descobrir atores talentosos, pedindo a grupos de cinco ou seis candidatos para improvisar sob sua direção. Isso levou mais ou menos um mês.

Como assistente de Brook, improvisei com atores de todos os países. Meu embaraço inicial era apenas uma velha lembrança; agora eu improvisava com tranqüilidade e maleabilidade suficientes para poder me dar ao luxo de procurar detectar em meus companheiros aquilo que constituísse, a meu ver, suas características nacionais. Aqui estão minhas primeiras impressões da maneira como as anotei:

Americanos: Trabalham duro, mexem-se bem. Dizem bem seus textos (sem parar). São bons nos papéis realistas, mas não ficam à vontade na estilização, na abstração ou na expressão de uma realidade metafísica. Na pintura zen e no teatro *nô*, a interpretação é fruto de uma seleção rigorosa e da implacável eliminação de tudo o que não for essencial. O empenho americano é exatamente o inverso. Entretanto, eles gostam de rir, são amigos cheios de franqueza e companheiros agradáveis.

Franceses: Muito vivos intelectualmente. Provam ter idéias brilhantes nas improvisações, mas a execução tem, às vezes, alguma coisa de desencarnado, como se só seus cérebros fossem reais. Chegam geralmente atrasados aos ensaios.

Africanos: O movimento é bonito e a voz excelente. Possuem inegavelmente os melhores dons, mas me parece que o que mostram diretamente é o "eu" e não uma criação construída através do divertimento, da busca. Sua maneira de pensar é complexa, sendo às vezes difícil de saber o que se passa dentro deles.

Ingleses: Parecem-me ser os melhores atores da Europa. Corpo e inteligência costumam estar em equilíbrio, sua capacidade para dar forma a um conceito ou idéia é excelente. Têm boa criatividade. Nunca se atrasam para os ensaios.

São impressões muito superficiais escritas no começo de minha permanência européia. A bem da verdade, essas anotações me parecem hoje de um grande simplismo e estão longe de refletir a complexidade de cada cultura ou a variedade das origens regionais dos atores.

Graças a essas improvisações, Brook selecionou seus atores. Muito tempo depois, durante um colóquio, perguntaram-lhe:

– Que tipo de ator você procura?

– Um ator aberto, que saiba comunicar-se livremente com os outros. Que saiba, pela sua arte, ultrapassar a imaginação do encenador – respondeu.

Mas, a partir de minhas observações, ele me parece às vezes mais inclinado a preferir atores que lhe causam problemas. Exemplo: atores que não se deixam facilmente convencer por ele; aqueles que defendem ardentemente suas próprias idéias; aqueles que nem sempre vêem onde Brook quer chegar. Atores como eu, que são obedientes e dizem sempre "sim", são muito dóceis para ele. Em um certo nível, Brook gosta que os atores tornem-lhe a vida dura. Como esses atores estão livres para dizer tudo aquilo que pensam, e Brook está sempre disposto a escutar, isso faz com que aconteçam discussões intensas e excitantes.

O CIRT estava agora completo. Americanos, europeus, africanos, médio-orientais e extremo-orientais misturavam-se numa comunidade "minimundial". O governo francês ofereceu-nos como espaço o Centro de Exposição das Tapeçarias Nacionais de Gobelins para estabelecermos ali o nosso estúdio. Os atores-pesquisadores eram remunerados, porém seu número variava segundo as atividades do CIRT: às vezes chegavam a cinqüenta, às vezes a dez.

Essa comunidade internacional converteu-se numa verdadeira comunidade, até mesmo fora do trabalho de pesquisa teatral. Não quero dizer com isso que vivíamos juntos, não. Cada um de nós tinha sua vida particular, mas o trabalho que fazíamos afetava diretamente nossa privacidade, que, por sua vez, atuava em nossa pesquisa. Vaivém inevitável. Os princípios que animavam os esforços de Brook eram o da abertura e o da comunhão de conhecimentos. Aqueles que vinham de tradições teatrais diferentes estavam incumbidos de mostrá-las aos outros, que deviam estar abertos a um gênero novo. Através desse processo de troca mútua, queríamos ao mesmo tempo descobrir uma nova via para um teatro novo e inventar uma relação nova entre o indivíduo e o grupo. Era-nos preciso, para isso, questionar a própria forma da representação teatral. Não era tanto nosso teatro que criava um sentido de comunidade, mas nossa própria comunidade que transformava em teatro qualquer espaço vazio no momento em que uma situação teatral ali tivesse sido criada pela nossa atuação. Em realidade, basta que algumas pessoas se reúnam em algum lugar, não importa onde, e que alguém conte uma história para que o espaço comece a ser vivenciado como um teatro. Um outro princípio importante caracterizava esse trabalho: os atores deviam esforçar-se para se libertar de seus pontos de vista pessoais, a fim de poder reagir com total disponibilidade a tudo que se passava no encaminhamento das atividades. Suas visões das coisas eram como que renovadas. Brook repetia-nos constantemente:

"Estejam abertos, sejam livres. Não se deixem distrair, nem se perturbar com as coisas."

Liberdade muito difícil de atingir, disso não se tenha dúvida. Nenhuma idéia, nenhuma situação deve bloquear a concentração do ator, impedi-lo de expandir-se. Quando a concentração se mantém fixa, com rigidez, num único ponto, todas as outras possibilidades morrem antes de nascer. O ator deve ter uma concentração ampla e fluida: esta é a chave da verdadeira disponibilidade.

Nosso primeiro exercício foi uma visita ao zoológico. Íamos até lá muitas vezes e, na volta, passávamos um bom tempo debatendo o que tínhamos visto. Observar e imitar animais era um ótimo exercício para um grupo internacional que não tinha uma língua comum. Não tendo o recurso da palavra, ao menos tínhamos o da comunicação animal. Um dia Brook nos disse:

"Os animais são cheios de graça em seus movimentos, pois seus corpos estão liberados de qualquer tensão. Mas, ao mesmo tempo, não estão em estado de repouso: estão sempre prontos para se movimentar, repentinamente, seja para escapar de uma agressão, seja para agarrar uma presa. Os animais mantêm-se em dois estados psíquicos ao mesmo tempo. Seus corpos estão livres e bem-equilibrados, seus espíritos conscientes e concentrados. Em conseqüência, o animal reage rapidamente, pode tomar qualquer direção, deslocar-se com movimentos enérgicos ou com uma precisão delicada. Isso ilustra exatamente qual deve ser a atitude fundamental do ator em cena."

Isso é muito difícil de assimilar, na medida em que atualmente a noção de relaxamento é freqüentemente mal compreendida.

"Imaginem que vocês estão sendo atacados por dez pessoas ao mesmo tempo. Se fixarem sua concentração em somente um de seus atacantes, serão mortos pelos outros nove. Mas se rebaterem golpe por golpe, de onde quer que venham, se reagirem ao golpe, não ao atacante, então reagirão de maneira eficaz. Seus espíritos flutuarão num presente puro. Passam a não pensar no assalto que acabaram de sofrer, nem ao que poderá suceder. Contentam-se com reagir e enfrentar imediatamente a investida seguinte: assim parecerá que vocês combatem apenas um adversário. Se pensarem nos dez, serão esmagados. Mas, combatendo instante após instante, todo o combate consistirá em um único ataque. Em cena, é a mesma coisa. Estejam presentes para seus parceiros. Não fixem sua atenção nesse ou naquele aspecto da representação. Deixem-se reagir ao que fazem seus companheiros e descobrirão dessa maneira os reflexos de sua própria natureza.

Mas não basta reagir ao que fazem os outros atores: isso é apenas a metade do caminho. Ainda é preciso saber manter a determinação. Admitamos, por exemplo, que estejam pintando um auto-retrato. Ora, o tempo todo as pessoas chegam para fazer perguntas e é preciso respondê-las imediatamente. Outras ainda se aproximam, sendo necessário julgar se suas intenções são boas ou não. Vocês escutam, de repente, uma música que lhes agrada, talvez ponham-se a cantá-la junto com os músicos. Reagem a todas essas solicitações externas com total disponibilidade, sem para tanto deixar de permanecer concentrados em seu trabalho. Do mesmo modo, o ator não deve usar sua concentração apenas num aspecto em detrimento de outro, mas nos dois ao mesmo tempo; a reação aos acontecimentos externos não pode fazê-lo esquecer-se da atenção exigida pelo papel, assim como o papel também não pode deixá-lo cego ao que se passa ao seu redor."

Essa liberdade de concentração traz enormes problemas aos iniciantes. Quando nos esforçamos, sem ter recebido treinamento, em trabalhar mantendo nossa concentração flutuante, sem ponto fixo, chegamos geralmente a uma falta de concentração, em vez de uma concentração livre e fluida. A concentração exige treinamento como o corpo. No teatro clássico japonês, começamos esse treinamento pedindo ao aluno que fixe sua concentração no *hara* (ponto localizado no abdômen, cerca de três centímetros abaixo do umbigo, considerado como um dos principais centros de energia do ser). Exige-se dos jovens atores que fiquem constantemente conscientes da presença deste ponto, e de torná-lo o ponto de partida de toda a movimentação corporal. Às vezes, comete-se o erro de acreditar que o objetivo último consiste em manter a concentração ancorada no *hara*, ao passo que isso é apenas um estágio preliminar do treinamento. Uma vez assimilado este primeiro item, pelo corpo e pelo espírito, pode-se passar ao momento seguinte: aprender a relaxar a concentração para liberá-la. Ou seja, uma vez adquirida a técnica da concentração total, pode-se esquecê-la. O objetivo último é o de nunca ter de se concentrar na concentração. Não se deve ter consciência daquilo que faz a própria consciência. (Não devemos ter consciência daquilo que a nossa própria consciência faz.)

Isso nos leva ao problema do treinamento do ator. No teatro tradicional japonês, cujas formas de expressão são sempre fixas, as técnicas físicas e vocais são claramente prescritas. Quando começamos a aprender uma técnica, é preciso que nos concentremos de maneira intensa naquilo que estamos fazendo: como nos movemos, como mantemos o equilíbrio etc. Mas quando se progrediu para muito longe nessa técnica, não se tem mais necessidade de pensar na maneira como se deve agir. Os movimentos fazem-se naturalmente, liberando assim a consciência. O objetivo de todos os sistemas de treinamento técnico é o de nos permitir executar o gesto conveniente sem pensar nisso. Mas, sem treinamento, é impossível de se obter uma concentração dessa qualidade, uma concentração flutuante...

No teatro moderno, que exige criatividade da parte do ator, o problema é mais complicado. Acho que um treinamento técnico ainda continua sendo necessário, para se aprender a liberar o corpo de seus hábitos cotidianos e chegar a controlar a consciência. Uma vez que essas técnicas são adquiridas, estão prontas para serem jogadas fora. Ou seja, o ator não se utiliza diretamente de seu treinamento técnico quando se encontra, mais tarde, no palco. Simplesmente aprendeu a liberar-se para poder representar. Treinamos para adquirir uma técnica que em seguida jogamos fora para passar ao estágio da criatividade.

O treinamento técnico apresenta um perigo: é possível tornar-se prisioneiro dele. Vejo, às vezes, certos atores se movimentando no palco de uma maneira que denuncia terem recebido treinamento de dança clássica. Não sou contra o uso dessa técnica para complementar o treinamento do ator, mas ela não deve ficar visível na atuação. Do contrário, o ator tornou-se prisioneiro da técnica.

Algo semelhante acontece quando dirijo alguns *workshops*. Os alunos sempre me perguntam: "Como posso usar esse exercício na representação?" É uma pergunta indevida. Os alunos devem descobrir seu próprio estilo de atuação. Cometi o mesmo erro quando era jovem. Aprendi muitas técnicas diferentes e pensava constantemente na maneira como utilizá-las no teatro. Ao longo dos anos, trabalhando com Brook, tive que me desvencilhar de todas as técnicas que tinha aprendido com tanto cuidado. Por fim eu descobri que a única coisa de que precisamos é liberdade.

3

Relembrando o Japão

O CIRT começou a funcionar e, como Peter tinha indicado em sua carta-convite, o propósito era reexaminar as verdadeiras raízes da comunicação teatral. Em seu livro, *O ponto de mudança*, Brook descreve os objetivos e as práticas do CIRT do seguinte modo:

"Juntos, confrontamos as dificuldades do teatro em sua forma atual e sentimos necessidade de reexplorá-lo através de uma nova estrutura. Queríamos escapar da idéia de companhia, mas não queríamos nos enclausurar num laboratório, fora do mundo.

[...] Sentíamos que a pesquisa teatral precisa ser constantemente testada na performance, e que a performance precisa ser incessantemente revitalizada pela pesquisa, com o tempo e as condições que esta requer – e que uma companhia profissional raramente pode oferecer.

[...] O Centro era um ponto para onde diferentes culturas podiam convergir; era também nômade, levando seu heterogêneo grupo em longas viagens para interagir com povos que jamais haviam tido contato com um grupo teatral comum. Decidimos que nosso primeiro mandamento era fazer cultura, no sentido da cultura que faz o leite virar

iogurte: nosso objetivo era criar um núcleo de atores que mais tarde pudessem fermentar qualquer grupo maior com o qual trabalhassem. Deste modo, esperávamos que as privilegiadas condições especiais que estávamos criando para um grupo reduzido pudessem posteriormente disseminar-se pelo teatro estabelecido.

[...] É claro que todo mundo pergunta: 'Mas o que é que vocês fazem, exatamente?' Chamamos o que estamos fazendo de 'pesquisa'. Estamos tentando descobrir alguma coisa, com os meios de que dispomos, para que outras pessoas participem disso. É algo que exige uma preparação muito longa do instrumento que somos. A eterna questão é: somos bons instrumentos? Para isso temos que saber: qual a finalidade do instrumento?

O objetivo é sermos instrumentos que transmitam verdades que de outro modo permaneceriam ocultas. São verdades que podem surgir de fontes profundamente íntimas ou muito distantes de nós. Qualquer preparação que façamos é apenas parte da preparação total. O corpo deve estar pronto e sensível, mas isso não é tudo. A voz tem que ser aberta e livre. As emoções têm que estar abertas e livres. A inteligência tem que ser rápida. Tudo isso tem que ser preparado. Há vibrações elementares que vêm à tona com muita facilidade e há outras mais sutis que só despontam com dificuldade. Em cada caso, a vida que estamos buscando significa ruptura com uma série de hábitos. Um hábito de falar; talvez um hábito criado por toda uma linguagem. Uma mistura de pessoas com inúmeros hábitos e sem dispor nem mesmo de uma língua comum reuniu-se para trabalhar."[2]

Um dos temas mais importantes nos primeiros anos de nossa pesquisa foi o do uso da voz e da linguagem. Começamos indagando como seria possível a comunicação entre atores que não conheciam os idiomas uns dos outros. O primeiro exercício foi a troca de algumas injúrias, cada um usando sua própria língua: *aho* (imbecil), *baka* (cretino), *otankonasy* (cabeça de beringela), *cunt* (idiota), *mother-fucker* (aquele que trepa com a própria mãe), *cock-sucker* (chupador de pica), puta, boceta, olho do cu. Percebi que as injúrias japonesas, comparadas com as outras, são extremamente moderadas. Fizemos exercícios com essas expressões a partir de sua pura matéria sonora, sem levar em conta o sentido. São palavras que têm força não só por seu significado, mas também por sua energia sonora. Basta pronunciar esses sons para que se obtenha a sensação de agredir fisicamente o outro. Sensação válida em todas as línguas. As injúrias fortes têm sonoridades poderosas. Provavelmente, essas palavras são consideradas como agressivas, num certo contexto cultural, justamente porque dão muito prazer de serem ditas. Todos os sons possuem uma energia que lhes é inerente. A palavra "ah" provoca um sentimento interior diferente da palavra "oh". É por isso que, no Japão, assim como em muitos outros países, achamos que para efetuar um movimento que necessita de força, é melhor emitir ao mesmo tempo um som que facilite sua execução, graças à energia suplementar que sua emissão proporciona.

---

[2] BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995. (N.T.)

Os próprios sons são como que portadores de sentido. Por exemplo, quando pronuncio duas palavras japonesas, *ikiru* (i-ki-ru) e *shinu* (chi-nu): uma significa "vida", outra, "morte". Em quase todos os casos, aqueles que não conhecem japonês escolhem a palavra *ikiru* para designar vida, o que é o correto.

Brook assinala também que as peças de Shakespeare possuem sua própria energia, que surge quando são encenadas. A energia de um texto de teatro provém da combinação do sentido e do som. E, naturalmente, quanto melhor for o autor, mais suas peças têm força, amplidão e energia. Alguns decidem representar o teatro de Shakespeare de uma maneira naturalista. Estudam o texto, tomam certas decisões relativas à interpretação do personagem, clareiam seus sentimentos em passagens complexas e, no palco, acabam colorindo o texto com as emoções que nele inseriram. Decidem que Hamlet sente-se triste quando diz "Ser ou não ser", e então dizem as palavras com tristeza. Procedendo dessa maneira, em vez de se penetrar o mundo de Shakespeare, Shakespeare é que é trazido à nossa realidade cotidiana, pagando-se com isso o preço de uma perda considerável. É interessante que se tente um outro método: no começo, não tomar nenhuma decisão no que se refere ao texto e sim contentar-se em dizer as palavras em voz alta. Com o exercício de escutar a sonoridade do texto, de observar como as palavras agem na forma que tomam a língua e os lábios, percebe-se que certos sentimentos foram evocados. É por intermédio dessas sensações físicas que se começa a penetrar o universo shakespeariano, e que se torna possível descobrir nos personagens traços novos, aspectos mais secretos. Não é suficiente, que fique bem claro, dizer as palavras em voz alta. É preciso estar receptivo às sensações que essas palavras evocam no interior de nós mesmos, saber escutá-las e reconhecê-las. O acesso ao texto, por sua sonoridade, revela-se absolutamente precioso.

Quando representamos o *Mahabharata*, apresentamos duas versões: a primeira em francês, tempos depois em inglês. Antes de começar a representar na versão inglesa, fizemos um exercício destinado a dar aos atores a sensação de degustar a língua na própria boca. Um ator inglês escolhia várias citações célebres de Shakespeare. Ele as recitava e nós imitávamos os sons. Num dado momento, completamente incapaz de compreender o sentido das palavras, senti-me profundamente tocado pelos sons que eu mesmo emitia. Tive a impressão de, num breve instante, ter sentido em minha língua o gosto do universo shakespeariano.

Isso, é claro, gerou uma quantidade razoável de confusão. Ouvindo comentários sobre nosso trabalho, algumas pessoas começaram a achar que Brook estava nos levando a abandonar razão e significado, para mergulhar numa corrente subterrânea de emoções. Na verdade, a busca se dava em direção a um objetivo totalmente diverso. Em qualquer lugar pode-se estudar o conteúdo intelectual de um texto, mas tínhamos como tarefa a concentração em um dos aspectos das palavras negligenciado há séculos: a potência vibratória do som que elas nos passam.

Próxima etapa: criar um dialeto que nos fosse próprio. Devíamos fabricar uma espécie de mistura de palavras emprestadas de línguas diferentes, por exemplo: *bashta hondo, stofklock madai zutto.* Nem mesmo nós conhecíamos o sentido literal dessa frase. O significado tinha de surgir da própria situação que se improvisasse. O parceiro a quem essa frase era dirigida também não compreendia nada do seu sentido literal: somente a entonação e a clareza da intenção permitiam comunicar aquilo que se desejasse fazer compreender. Fizemos numerosos exercícios com essa língua imaginária que acabamos por chamar de *bashta hondo.*

É possível igualmente estabelecer uma comunicação por intermédio dos movimentos do corpo. Para fazê-lo, é preciso que se tenha uma grande flexibilidade corporal. Para desenvolver a agilidade, Brook deu, a cada um de nós, três bastões de bambu, um de um metro, o segundo de dois metros, e o terceiro de um metro e meio. Utilizávamos os bastões de três maneiras. Primeiro, para analisar com precisão as posições do corpo no seu conjunto e em suas partes. Por exemplo, sustentando o bastão verticalmente, pode-se perceber se o corpo está absolutamente paralelo ao bastão ou se forma um ângulo com ele. Na vida cotidiana, nunca sabemos se estamos com a mão totalmente vertical ou a quarenta e cinco graus. Os bastões fizeram-nos ter consciência disto. Depois, começamos a utilizar os bastões como extensões do corpo. Segurar o bastão por uma de suas pontas, como se fosse um prolongamento do braço, permitia que os movimentos feitos com esse braço dobrassem de amplitude. Esse procedimento expandiu a consciência de nossos gestos, de seu lugar no espaço, e daquilo que representam como "sinais". Servíamo-nos desses bastões de uma terceira maneira, como acessório que se podia segurar ou jogar, ou ainda equilibrar sobre a cabeça. Nós os empregamos, enfim, numa série de exercícios, visando desenvolver o treino coletivo e as relações entre os atores. Em um círculo, por exemplo, cada um segurava, com as duas mãos, uma das pontas do seu bastão, e com a outra ponta tocava o chão bem à sua frente. O exercício consistia em levantar todos juntos, lentamente, cada um o seu bastão. Ninguém conduzia o movimento, porém era preciso atingir uma perfeita sincronização silenciosa. Durante a viagem que nosso grupo fez à África, apresentamos, um dia, esse exercício num vilarejo no meio da selva. Nosso público, até então pouco interessado e distraído, tornou-se atento e quieto: a unidade da ação dos atores, evidenciada pelo emprego dos bastões, tocou os espectadores.

Brook me encarregou, certa ocasião, de uma nova tarefa:

"Você me confidenciou que estava interessado em direção. Quer dirigir um exercício com os bastões? Você é quem criará os movimentos que os atores, dispostos em círculo, imitarão. É preciso que saiba variar os movimentos, assim como o ritmo, pára evitar que eles se chateiem. Saber variar o ritmo é aliás uma necessidade da arte da direção. Esse exercício deve ajudá-lo a adquirir essa técnica."

A partir daí, fui ocasionalmente encarregado de dirigir as sessões de exercícios de aquecimento que os atores praticam obrigatoriamente, durante uma hora, antes de cada apresentação. Concentro-me, então, em dois pontos. Antes de mais nada, em criar um espírito de equipe: Brook diz sempre que o espetáculo é fruto não de uma soma de desempenhos individuais mas de um trabalho de equipe, como numa partida de futebol. Tarefa seguinte: romper com o cotidiano. É necessário chegar a desprender-se dos hábitos mentais, dos sentimentos, dos gestos cotidianos, e conseguir concentrar as energias de uma maneira teatral.

Para atingir esses dois objetivos, os exercícios físicos e vocais pareciam-me muito mais úteis que as discussões teóricas.

Além desses diversos exercícios físicos, vivenciamos experiências diferentes. Por exemplo, visitamos uma escola de crianças surdas, a fim de explorar a comunicação somente através de movimentos. A idade das crianças ia de seis a doze anos. Representamos vários cenários por meio de gestos e movimentos, e às vezes improvisamos com as crianças. Estávamos familiarizados com esse trabalho na medida em que o modo de se comunicar dentro de nosso grupo internacional aproximava-se disso. Pessoalmente, eu achava até mais fácil me comunicar com as crianças mudas do que com as crianças francesas normais, cuja língua, de qualquer maneira, eu não compreendia. As crianças reagiam bem às imagens que inventávamos, mas pareciam ter mais dificuldades em estabelecer uma conexão lógica entre as coisas. Assistiam aos programas de televisão sem chegar a acompanhar o fio da história. Reagiam aos sentimentos visíveis, cena por cena, e inventavam suas próprias explicações. Resultado: pura fantasia. Não era fácil fazê-las compreender as histórias que queríamos contar em nossas improvisações. Tínhamos igualmente muitas dificuldades em fazê-las seguir nossas indicações.

Esse trabalho com as crianças trouxe-nos uma grande descoberta: a verdade na relação entre os atores tem tanta importância quanto o texto. Um ator comunica bem menos quanto mais limitar-se a uma abordagem intelectual, apoiando-se exclusivamente nas palavras, ou até mesmo na mímica, que funciona como uma linguagem verbal, tendo como única diferença o gesto que substitui as palavras. O que conta é quando a verdade de um ator encontra a verdade de um outro.

A língua japonesa possui duas palavras para o verbo "ver". *Ken* quer dizer: "ver o exterior", *kan*, "perceber o interior". Quando conversamos com um amigo, às vezes dizemos as coisas de maneira superficial, mas às vezes também procuramos descobrir a verdade que se encontra além das palavras. Atitude normal na vida cotidiana, mas que os atores tendem, às vezes, a esquecer quando representam. Estudamos nosso papel, depois trocamos réplicas superficialmente com os outros atores. Os personagens deveriam, entretanto, mergulhar seu olhar no fundo da alma dos outros personagens, esforçando-se para compreendê-los. Não se trata mais aqui da necessidade de os atores estarem abertos uns aos outros. Trata-se da própria vida dos personagens.

Na época deste trabalho de pesquisa no Centro, ia regularmente passear no *boulevard* Saint-Michel, no Quartier Latin. Era o fim do outono. As árvores, que tinham perdido quase todas as folhas, exibiam seus galhos nus. Eu levava embaixo de meu casaco um pacotinho de castanhas para me manter aquecido. Dois anos e meio antes, quando tinha feito este mesmo caminho pela primeira vez, a revolução de maio de 1968 estava a todo vapor. Esse lugar tinha sido o cenário de furiosos confrontos entre a polícia e os estudantes. A calma do *boulevard* por onde passeava agora fazia um contraste chocante com minhas lembranças.

Senti-me perturbado: "E meu futuro, o que será dele? Que será de mim?" Fui tomado repentinamente por incerteza, dúvidas e angústia. Nunca as árvores do *boulevard* me tinham parecido tão sombrias.

Desde minha chegada a Paris, morava com Peter

Brook. Uma manhã de novembro, eu ia, como de costume, encontrá-lo para o café da manhã.

Ele lia o jornal. De repente, levantou a cabeça:

– Você conhece Yukio Mishima?

– Sim.

– Ele fez *hara-kiri*.

Meu primeiro pensamento foi o de que ele estava no hospital. Brook continuou:

– Em seguida, um jovem cortou-lhe a garganta...

Continuava imaginando Mishima num leito de hospital.

– Ele está morto...

Só consegui balbuciar:

– Sabia que ele ia fazê-lo.

Senti-me estupidamente negligente quando soube de sua morte. Por que não ter tentado vê-lo antes de seu *jiketsu* (suicídio por razões ideológicas)? Como não ter compreendido que a última conversa que tivemos era seu presente de adeus? Se o tivesse compreendido, teria tentado, a todo custo, revê-lo antes de deixar o Japão. Minha falta de perspicácia me deixava furioso e triste ao mesmo tempo. Deveria ter adivinhado, a partir de suas palavras, que isso aconteceria em pouco tempo. Mas eu tinha posto na cabeça, por uma ou outra razão, que isso se daria em 1971. Tinha tido a idiotice de acreditar que ainda haveria uma oportunidade para revê-lo.

Evoquei meu último contato com Mishima. Até a véspera de meu embarque para a Europa, eu trabalhava numa peça solo escrita por Masako Dohmoto, um discípulo de Mishima. Representava o papel de um garçom gigolô, e tinha sido o próprio Mishima quem havia me recomendado para esse papel. Na última noite, sua mulher trouxe-me um pacote. Era uma quantia razoável de dinheiro (trata-se de um hábito japonês, chamado *senbetsu*, que é o de presentear com dinheiro alguém que está partindo), assim como um *zinbei* de linho (quimono de verão), acompanhados de uma carta, caligrafada a

pincel: "Mesmo em Londres, capital da Inglaterra, gostaria que você usasse isso aqui, para não se esquecer de sua Kamigata natal (região de Osaka). Para Oida *kun*, da parte de Yukio Mishima". (Utilizamos o título *kun* no lugar de *san* para nos dirigirmos a alguém mais jovem do que nós.) Não tinha atinado que essas palavras constituíam seu testamento em consideração a mim, ao mesmo tempo que um simples adeus.

No dia seguinte de manhã, logo cedo, encontrava-me na casa de Mishima. Sua mulher me disse que ele ainda dormia. Então encarreguei-a de transmitir-lhe meu agradecimento. Fui em seguida para o aeroporto de Haneda de onde sairia meu vôo para Londres. Estava sem dúvida nenhuma preocupado demais com minhas próprias incertezas a respeito do futuro para perceber o que se passava ao meu redor.

Meu primeiro encontro com Mishima aconteceu em 1955, data em que fui aceito no teatro *Bungaku-za* como ator-aluno.

Eu freqüentava o clube de boxe, afiliado ao teatro, cujo organizador era Mishima. Porém meu entusiasmo pelo boxe foi de curta duração e não tive a oportunidade de lhe falar nessa época.

Meu verdadeiro encontro com ele foi por ocasião de sua direção de *Salomé*, de Oscar Wilde. Foi a primeira e última vez que dirigiu a obra de um outro autor. Na peça, eu representava um jovem soldado sírio profundamente apaixonado por Salomé. O soldado confessa-lhe seus sentimentos, mas ela o rejeita. Depois de saber que Salomé está, na verdade, apaixonada por Jokaanan, o jovem apunhala-se, morrendo desesperado. Eu não era muito bom ator na época e não compreendia por que Mishima tinha me dado um papel tão importante.

Antes do começo dos ensaios, mostraram-me meu figurino e levei um choque: vestiria botas e um calção curto, os braços cobertos, mas o peito e as coxas completamente expostos. Nessa época, eu era um magricela e razoavelmente complexado quanto à minha aparência física. Resolvi, então, pedir conselho a Mishima, ao que ele respondeu: "Venha comigo, vou pô-lo para trabalhar". Fomos a um ginásio que se chamava Sankei Body Building em Yurakucho, sob a ponte da estrada de ferro. Durante três meses, pratiquei rigorosamente o *body building*. Nas cenas de suicídio do soldado, Mishima pedia sempre mais sangue aos aderecistas. Buscava um efeito que fosse o mais espetacular e, segundo ele, nunca havia a quantidade de sangue necessária.

"Mais sangue! Não tem sangue suficiente!"

Dizia-me:

"A morte mais bela é a morte súbita no momento do ato sexual. Quanto a isso, Salomé é uma mulher de sorte. Trazem-lhe a cabeça de seu bem-amado Jokaanan e, no auge de seu êxtase, ela é morta pelo rei."

Dez anos mais tarde, quando soube da morte repentina de Mishima, entendi finalmente por que eu tinha tido esse papel importante, apesar de minha pouca experiência. Tinham-me dito muitas vezes, no teatro, que me parecia fisicamente com Mishima, e ele, aliás, já havia percebido isso. Talvez quisesse ver de maneira objetiva o efeito no espectador de uma cena de suicídio, servindo-se de alguém que se parecesse com ele, como se fosse um ensaio para o seu. Algum tempo depois, iria mais longe, representando ele mesmo uma cena de *jiketsu* no filme intitulado *Yukoku*. Servia-se das entranhas de um porco para criar o efeito realista da estripação. A terceira etapa foi a passagem ao próprio ato.

Mesmo depois de *Salomé*, continuei praticando *body building*, e, portanto, a me encontrar com Mishima. Ele sempre me convidava para provar as deliciosas costeletas de boi de um célebre restaurante do bairro Ginza, o *Suehiro*. Um dia ele me disse:

"Os adeptos do *body building* são pessoas esquisitas. Interessam-se apenas por seus músculos. Uma noite, quando eu jantava com vários deles,

pediram-me, depois de alguns copos de cerveja, que aguardasse cinco minutos para mandar servir a refeição. Alegavam que a diluição dos sucos gástricos pela bebida os impediria de digerir plenamente o alimento, e que, portanto, aquela comida preciosa seria desperdiçada."

E continuou, numa gargalhada estridente, sua famosa gargalhada estridente:

"Eles evitam o ato sexual por medo de gastar suas proteínas."

Observou ainda:

"Veja o romancista Untel, esse imbecil que se julga um Don Juan. É realmente uma estupidez da parte das mulheres apaixonar-se por um homem devido à sua inteligência. Esse tipo de homem acredita que a inteligência pode compensar a falta de músculos. Isso é uma piada! Os homens escrevem apenas para dissimular seus problemas sexuais.

Você sabia que homens e mulheres que são apenas machos e fêmeas jamais serão bons atores? O bom ator deve ser um pouco homossexual. Veja Sugimura (célebre atriz). É mulher, incontestavelmente, mas tem alguma coisa de viril, pois sabe o que é a feminilidade aos olhos de um homem. Está constantemente consciente da imagem que passa de si mesma para eles. Comparada a ela, o ator Untel não passa de um simples macho. No dia-a-dia, ele tem um ar viril, mas no palco falta-lhe sedução, já que não conhece aquilo que, nele, seduz as mulheres. Um ator deve ser capaz de se transformar em mulher interiormente, a fim de saber passar a imagem do que é um homem sedutor para uma mulher."

E prosseguiu:

"Você não sabe representar uma *superstar*. Se fizer um personagem cômico enquanto Sugimura interpreta sua mais bela cena, é para você que o público vai olhar. No cinema, é o diretor quem decide que rosto ficará em primeiro plano. No teatro, porém, o público é livre para escolher para quem vai olhar. Se você conseguir chamar a atenção do público no palco, pode transformar-se numa estrela sem mesmo ter uma única fala.”

Nessa época, discutíamos muito sobre *jiketsu*, sem estarmos de acordo com o método que deveria ser utilizado. Em 1970, na manhã do *Tencho Setsu* (festa dada para celebrar o aniversário do imperador), Mishima foi ver uma manifestação anti-*Tencho Setsu*. Fiquei muito incomodado nesse dia, pois temi que ele estivesse optando voluntariamente por enfrentar a morte. Felizmente, a manifestação terminou com tudo calmo, para meu grande alívio. Mais tarde, nesse mesmo ano, outras manifestações aconteceram, organizadas pelo movimento antitratado de paz nipo-americano. Contrariamente às manifestações similares de 1960, extremamente violentas, as de 1970 foram calmas e moderadas. Mishima permaneceu vivo.

Logo após, veio aquele dia de calor escaldante – todos estavam obcecados pelo desejo de um ar-condicionado –, quando Mishima me levou para saborearmos nossas costumeiras costeletas de boi num restaurante de Nogisaka, o *Hama*. Participei-lhe a minha idéia de deixar o Japão para trabalhar com pesquisa teatral, sob orientação de Peter Brook, durante três anos.

“Não diga absolutamente nada a ninguém de seus projetos. O Japão é um lugar assustador: nunca sabemos até onde o ciúme levará as pessoas. Aconselho você a partir discretamente, se quiser evitar algum tipo de incômodo. Comigo, não tem nada a temer, pode ficar tranqüilo. Para mim, já está tudo terminado.”

Foi nossa última conversa.

A notícia de sua morte não me entristeceu por ele. Ao contrário, lembro-me até de tê-lo invejado. Era aos que ele deixou que eu reservava minha tristeza. Quanto a Mishima, ele tinha se suicidado exatamente como desejara. Tinha realizado seu sonho. Eu, porém, não me sentia capaz de me matar: não passava de um covarde e um fracassado.

Imaginava Mishima, um sorriso cínico nos lábios: “Olá, Yoshi! Pronto, tudo acabado. E você, por que você ainda se arrasta aí embaixo?”

Li uma boa quantidade de artigos a respeito desse suicídio. Nenhum me satisfez. Dizia a mim mesmo que era preciso tempo antes que se pudesse elucidar as circunstâncias reais que o tinham levado a tal ato.

Em 1981, onze anos após sua morte, estava em Besançon, onde tinha organizado uma oficina teatral, como costumava fazer nessa época, quando não trabalhava em nenhum espetáculo. Chamava para essas oficinas monges japoneses budistas e xintoístas, a fim de iniciar os atores e dançarinos europeus em certas disciplinas físicas e mentais próprias dessas duas religiões. Tinha convidado Noboru Kobayashi, monge xintoísta que pertencia ao templo de Ishikiri. Besançon é uma cidade tranqüila, cercada de montanhas e vales, um lugar perfeito para esse tipo de trabalho. No fim do dia, ficávamos jogando conversa fora e tomando algo para descontrair. Um dia, a conversa desembocou em Mishima. Kobayashi contou:

“Encontrei Mishima em Nara, no templo xintoísta de Miwa, onde me encontrava na época. Ele tinha vindo ali para fazer pesquisas para seu romance intitulado *Eirei no Koe* (A voz do espectro do soldado). Encarregaram-me de dar-lhe atenção. Quando eu assoprava no *ishibue* (flauta de pedra), explicando-lhe que aquele som era utilizado para saudar os espíritos dos heróis, ele pareceu muito tocado. Ficou dois ou três dias no templo. Nunca teria imaginado que pudesse terminar assim com sua vida.”

– Bem, ele morreu no dia 24 de novembro e estamos no 23 – observei.

– É verdade.

– Senhor Kobayashi, aceitaria celebrar um ofício para o repouso da alma de Mishima amanhã, antes de começar os trabalhos?

– Aceito. Ele me causou também uma profunda impressão. Você e eu nos encontramos e vejo que você o conheceu: não parece ser algum tipo de carma? Vou imediatamente escrever um *norito* (oração) e celebraremos amanhã de manhã às oito horas.

No dia seguinte pela manhã, fizemos um altar sobre o qual dispusemos algumas oferendas e a oração começou:

Amé tsutchi no kami no miwaza ni sufi matsulan to
Hi ni alata ni tsuki ni alatani
Tsutome matsuli tsukae matsuli

As palavras da oração eram do japonês clássico, no estilo próprio do xintoísmo. Mishima tinha se transformado, na verdade, num adepto do xintoísmo no final da vida. Escutando essas palavras pronunciadas na França, senti-me completamente desorientado. Toda a fala evocava emoções fortes, tipicamente japonesas, que achava muito impróprias para esse lugar.

Voltando a Paris em 1970, o CIRT começou a funcionar em seu novo estúdio, que era cercado de paredes de pedra, o que criou, inicialmente, uma atmosfera fria. Mas, gradualmente, fomos nos acostumando a ele. Estendemos um tapete de seis metros quadrados no chão, rodeado de almofadas. Este espaço criado nos servia como área de atuação e discussão. Esse era o nosso estilo. Naturalmente, a idéia original tinha sido de Brook. Ele dizia que não pode existir verdadeira comunicação quando se está sentado em volta de uma mesa. Muitos membros do CIRT, entretanto, achavam a posição sentada no chão inconfortável e incômoda. O problema, segundo penso, vem do fato de que os ocidentais estão voltados demais para a resolução dos problemas materiais da vida cotidiana. Assim que uma dificuldade surge, inventam logo uma solução. Para nós, os japoneses, ensinam-nos, desde a infância, a sentarmo-nos sobre os calcanhares. Os ocidentais inventaram a cadeira, já que é difícil permanecer muito tempo sentado no assoalho, e eles não suportam

o desconforto. A mesma coisa acontece na música. É difícil para cinqüenta músicos tocarem juntos sem desarmonia. No Japão, desde pequenos os músicos treinam exercícios rítmicos, para que cada um saiba em que tempo deve tocar e em que momento um certo instrumento é dominante. No Ocidente, encontrou-se a solução do regente. Os orientais perseveram o tempo necessário até que o problema seja resolvido. Enquanto que os europeus se esforçam, em face de uma dificuldade, para inventar soluções novas que facilitem a vida.

Quando saí do Japão, um escritor célebre me aconselhou:

"Nunca desista no meio do caminho. O mais importante, quando procuramos pedras preciosas, é cavar com determinação até que elas apareçam. Se continuamos a cavar no mesmo lugar, uma hora nós as encontramos."

Fiquei profundamente tocado por essas palavras.

Geido ("a via da arte"), *budo* ("a via da arte marcial"), *chado* ("a via da arte do chá"), *kado* ("a via da arte floral") estão todas fundadas nesse conceito de esforço, de repetição obstinada dos mesmos gestos até a perfeição. Ao contrário, o método de Brook consiste em procurar imediatamente uma outra solução se não progredimos. Muitas vezes, parecia que com apenas um pouco mais de trabalho o ator iria atingir seu objetivo, mas Brook prefere, frente a um problema, procurar rapidamente uma outra maneira de chegar ao resultado. Retomando a teoria do escritor, ele escava numerosos buracos em vez de ficar num só. Refletindo um pouco, a possibilidade de sucesso é provavelmente a mesma, quer se procure verticalmente (cavando sempre mais profundamente no mesmo lugar) ou horizontalmente (cavando em outros lugares). A questão é saber se devemos nos remeter a um valor absoluto, acreditando que a pedra preciosa só poderá estar num lugar, ou a um valor relativo: onde quer que escavemos, a probabilidade de se encontrarem pedras preciosas é mais ou menos a mesma.

Existe uma anedota que ouvi a respeito do pai de meu mestre de *kyôgen*. Era no começo da era do rádio, ele escutava sua própria interpretação que tinha acabado de gravar para NHK (a rádio nacional japonesa). A equipe da NHK perguntou-lhe se a gravação lhe parecia boa. Repondeu: "Claro, está ótima, pensei que fosse meu pai". Numa palavra, as coisas são mais fáceis se acreditamos num valor absoluto, que existe apenas um caminho. Entretanto, qualquer que seja o caminho escolhido, horizontal ou vertical, o essencial é a vontade de procurar a pedra preciosa.

Brook me dizia sempre: "Yoshi, você atuou muito bem hoje. O que espera fazer amanhã?"

Na minha opinião, se a interpretação estiver boa, devemos mantê-la o quanto possível. Tentar fazer outra coisa no dia seguinte me parecia um desgaste de energia inútil.

Um certo dia, Brook me disse: "A partir de agora, você deveria parar de utilizar as técnicas tradicionais japonesas."

Ator japonês, senti-me de repente completamente desorientado. Que podia fazer se estavam me proibindo de ter acesso a minhas técnicas particulares diante de todos aqueles atores estrangeiros? Existem, é claro, muitas maneiras de atuar, mas não há garantia de que eu possa atuar melhor que os outros, utilizando uma técnica que não me é familiar. Para mim, um ator chega a melhores resultados apoiando-se em sua herança cultural. Ali sente-se seguro. Lembrei-me, então, de que as coisas vão melhor se nos submetemos à influência daquilo que é maior do que nós mesmos. Como diz um de nossos provérbios: "Se escolheres uma árvore para te proteger, escolhe a maior". Se era preciso abandonar minhas técnicas habituais, minha herança particular, isso significava que eu me encontrava na estaca zero. Mas, nesse caso, deveria fazer tábua rasa de todo o meu *savoir-faire*?

Segundo Brook, as técnicas de atuação utilizadas na Inglaterra – na televisão e no teatro comercial – são como conservas. Elaboradas industrialmente, elas têm todas o mesmo sabor. Falta-lhes frescor, energia vital. Para se obter esse frescor, é preciso despojar-se de tudo aquilo que se realizou até agora, estar em cena livre de idéias preconcebidas, e então esforçar-se para fazer com que alguma coisa aconteça. Mas se nada acontece, tornamo-nos ridículos. O que resta deste ator chamado Yoshi Oida, uma vez despido de todas as suas características: japonês, distante das técnicas do teatro tradicional, usando quimono, falando japonês? Tive a nítida impressão de ter sido jogado num oceano onde flutuava, desamparado, agarrado a uma prancha de madeira.

Descobri, entretanto, que quanto mais estivermos limitados pelos mais variados tipos de proibições e restrições, mais chances teremos de atingir uma atuação criativa. Na teoria, o contrário seria verdadeiro: deveríamos nos sentir muito mais felizes quando os impedimentos são retirados. Na realidade, a liberdade, disso me dei conta, pode revelar-se como um fardo. Numa palavra, quanto mais dificuldades tivermos, mais o trabalho será facilitado.

De qualquer maneira, não no começo. Quando as técnicas japonesas foram-me proibidas, tive de questionar absolutamente tudo e me comprometer com um novo caminho. Os únicos elementos que podia conservar de meus antigos métodos (sem ser pego em flagrante delito por gestos superficiais) eram os conceitos de base e os pressupostos fundamentais. Pressupostos que eu precisava redescobrir. Pus-me, então, a refletir sobre o que tinha aprendido do *nô*. Lembrei-me apenas da seguinte pergunta: "Que é o *nô*?". Um eminente especialista tinha-me respondido da seguinte maneira: "O *nô-gaku* (nome completo para designar essa arte) é uma representação teatral em que os atores se movimentam lentamente no palco, a pequenos passos, deslizando os pés. É o único tipo de teatro no mundo em que se pratica dessa forma. Superficialmente, a expressão é minimalista. O público só pode apreciar o *nô* utilizando-se da imaginação, que é posta em movimento por gestos ínfimos, movimentos mínimos que nada fazem além de sugerir as emoções subjacentes. O *nô* constitui, portanto, uma experiência extremamente chata para as pessoas que não têm imaginação".

Quando dirijo minhas oficinas de teatro, sempre proponho um exercício que ilustre um dos princípios básicos do *nô*. Um grupo de estagiários senta-se no chão, olhos fechados, e pede-se que comecem a bater palmas, todos juntos. No início, o andamento é lento e regular, depois, acelera-se progressivamente, e, após ter atingido uma velocidade máxima, retorna a um andamento lento, que recomeça a acelerar progressivamente. O grupo continua, então, seguindo esse esquema até que lhe seja dito para parar. Quando se pergunta por que seguiram essa estrutura, respondem geralmente que se tratava de um movimento espontâneo.

Essa estrutura rítmica, que implica três andamentos diferentes (lento, médio e rápido), repete-se constantemente na vida cotidiana. O dia começa em geral lentamente, depois, no meio, o trabalho encontra seu ritmo, e assim prossegue no período da tarde. No horário do jantar, gostamos de relaxar e conversar sobre os acontecimentos do dia, antes de irmos nos deitar. Despertar da primavera, fertilidade do verão, colheita do outono, repouso do inverno. Encontramos esse ritmo também no amor. Na China e no Japão essa estrutura é chamada de *jo* (lento–abertura), *ha* (médio–desenvolvimento) e *kiu* (rápido–final).

É o ritmo musical dos povos agrícolas da Ásia. Podemos encontrá-lo na Índia, na China e no Japão. O *gagaku* (música tradicional japonesa) obedece a esse ritmo, que se opõe a outros ritmos musicais inspirados nos batimentos regulares do coração, como os que regem a música das tribos africanas que vivem da caça.

Quando num grupo as pessoas batem palmas juntas, cada pessoa reproduz espontaneamente o ritmo *jo-ha-kyu*. Isso faz pensar que esse ritmo existe em nós de maneira inata e que pode ser utilizado no teatro como estrutura temporal natural. Vê-se regularmente, em certas encenações que se pretendem artísticas, atores que executam movimentos artificialmente lentos ou, ao contrário, artificialmente rápidos, de uma maneira nervosa e agitada. Para mim, isso faz com que o ator represente um personagem de modo mecânico que não tem mais nada de natural.

Zeami, o fundador do *nô*, escreveu no começo do século XV: "Se olharmos com atenção, todos os fenômenos do universo, todas as ações inspiradas pela virtude ou pelo vício, guardem as coisas sentimento ou não, tudo obedece de maneira inata a essa lei do processo *jo-ha-kyu*. Desde o gorjeio dos pássaros até os sons emitidos pelos insetos, tudo canta na natureza segundo a lei que lhe é própria. E essa lei é o *jo-ha-kyu*. É por isso que encontramos qualidades musicais nos sons dos pássaros e dos insetos, é por isso que eles nos inspiram. Se não existisse a lei da abertura, do desenvolvimento e do final, certamente não acharíamos esses fenômenos naturais interessantes ou inspiradores. Quando executamos um programa de *nô* de um dia (o programa tradicional de *nô* consiste em cinco peças representadas em um dia), o público nos aplaude no final, pois o ciclo *jo-ha-kyu* foi concluído. E no interior de cada peça, também se realiza o ciclo *jo-ha-kyu*. A menor dança, o menor canto contém o ritmo *jo-ha-kyu* e é por isso que nos agrada. Até no simples movimento da mão na dança, no som dos passos, pode-se descobrir a lei do *jo-ha-kyu* que foi seguida pelos atores."

A parte *jo* serve de introdução, inicia o público nos temas da peça e faz deslanchar a ação. *Ha* muda a atmosfera da peça, elabora os detalhes e, de uma maneira geral, desenvolve os temas. *Kyu* marca o fim da ação. Se analisamos *Hamlet* segundo a estrutura *jo-ha-kyu*, podemos observar como se divide a ação: Hamlet encontra o fantasma de seu pai, compreende o que aconteceu e jura vingança. Até aí é o *jo*. Na parte seguinte, *ha*, Hamlet está angustiado, hesitante, filósofo. Quando toma a decisão de lutar, entra-se no final *kyu*. *Macbeth* obedece à mesma estrutura. Macbeth encontra as bruxas e em conseqüência mata o rei: aqui está o *jo*. O tema se desenvolve a partir de novos assassinatos, do sonambulismo de *lady* Macbeth, e dos conflitos: é o *ha*. A parte final da batalha que é conduzida num andamento rápido e forte é o *kyu*. A parte *kyu* de uma peça não implica necessariamente uma ação rápida. A ação pode, ao contrário, ser mais lenta, mas o estado interior dos personagens manifesta força e atividade.

Esses ritmos afetam também o estilo da atuação. Não é natural que Hamlet manifeste constantemente a mesma atmosfera, o mesmo nível de energia. Da mesma forma, o ator deve variar sua atuação. Assim nos diz Brook: "Nunca permaneçam os mesmos. Desenvolvam sua atuação segundo a lei *jo-ha-kyu*". É por isso que, no começo, é preciso atuar de maneira suave, enquanto que, no final, quando cólera, vingança e destruição provocam a ira, é preciso atuar intensamente com emoções poderosas. A referência ao ciclo *jo-ha-kyu* ajuda um ator a estruturar seus sentimentos, suas ações e suas deixas de maneira natural.

Quando Peter Brook dirigiu o *Mahabharata*, utilizou conscientemente a estrutura *jo-ha-kyu* e dividiu a peça em três partes: "A partida de dados" era *jo*; a segunda parte, "A vida na floresta", era *ha*; e "A guerra" era *kyu*. Na primeira parte, intitulada "A partida de dados", a abertura ou *jo* englobava tudo o que precedia o nascimento das duas famílias. Em seguida, o desenvolvimento ou *ha* narrava as diversas relações entre os personagens e os problemas em seus detalhes. A partida de dados, propriamente dita, constituía o final ou *kyu*, o final

do *jo*, mais exatamente. E assim sucessivamente.

No final de 1970, o grupo do CIRT decidiu montar um espetáculo de Natal para crianças. Foi nossa primeira tentativa de representação pública. Durante os ensaios de *Sonhos de uma noite de verão*, fomos até uma escola para tentar descobrir se nossa maneira de contar histórias era claramente compreensível para as crianças. Nós, atores, temos sempre a tendência de passar por cima da cabeça do público, de representar para nossa própria satisfação artística. Entretanto, nos filmes de Charles Chaplin, por exemplo, uma interpretação pode perfeitamente transmitir mensagens sociais, políticas e filosóficas, sem deixar de despertar o interesse das crianças. Tentamos apresentar um espetáculo mais ambicioso que uma simples peça infantil. Brook queria se dirigir às crianças de forma a interessar também os adultos. Mas queria ainda atingir a maior amostragem possível de adultos: de operários a intelectuais. Isso implicava expor a história de maneira muito clara, a fim de que ela pudesse ser compreendida tranqüilamente por todos. Quaisquer que fossem os temas abordados na peça, seria preciso, então, em primeiro lugar, manter constantemente um nível de compreensão claro e imediato. Estava fora de questão procurar mistificar o público através de filosofia ou conceitos ideológicos. Um público infantil era um excelente teste para descobrir se nosso objetivo seria atingido ou não.

A peça escolhida para o espetáculo de Natal tinha sido tirada de um livro para crianças bem pequenas: a história de um homem que vive com as abelhas e as aventuras por que passa. Às vezes a história era contada em francês por atores franceses, enquanto que outros atores atuavam em nossa língua fictícia, o *bashta bondo*. Nessa peça, eu pronunciei minha primeira frase francesa em cena: "*Que voulez-vous, monsieur?*" (O que o senhor deseja?) Infelizmente, ninguém compreendeu uma só palavra, por causa de meu sotaque desastroso.

No final das representações, pusemo-nos a arrumar o local, retirando as faixas de papel de cores vivas, vermelhas, azuis, amarelas, verdes, enrolando-as como se fossem pinturas. O alegre teatro com decorações de festa transformou-se novamente numa sala de aula austera e impessoal, com as paredes de pedra nuas.

"Agora que as representações terminaram, a gente se sente um pouco triste, você não acha?", perguntei a Brook.

"Sim, é triste. Mas já que acabou, isso significa que podemos passar para a etapa seguinte."

"Diacho! Por que não pensei nisso antes?"

4

Teatro sagrado

ORGHAST

Em junho de 1971, o CIRT partiu para o Irã para realizar a nossa primeira apresentação pública. Até então, tínhamos realizado quase todo o nosso trabalho a portas fechadas. Agora queríamos testar a nossa pesquisa em uma situação teatral real e permitir que o público visse o que estávamos fazendo. Peter tinha recebido um convite vindo do Festival de Shiraz, organizado sob a coordenação da imperatriz do Irã. (Isso não fazia parte das famosas comemorações que o xá organizou no ano seguinte.) A imperatriz estava tentando, desesperadamente, criar uma pequena abertura liberal no opressivo regime, e durante algum tempo o Festival constituiu uma estreita janela para o mundo exterior. Brook decidiu mover nossa base, temporariamente, para o Irã, o que nos permitiria a familiarização com a cultura persa, através do trabalho com atores e músicos iranianos. Isso também ofereceria ao grupo a oportunidade de explorar as idéias de Brook sobre "o teatro sagrado". Em *The Empty Space*, Brook declara:

"Estou chamando de Teatro Sagrado para abreviar, mas poderia chamar de 'O Teatro do Invisível-Tornado-Visível'; a noção de que o palco é um lugar em que o invisível pode aparecer está profundamente arraigada em nosso pensamento... Mais do que nunca, nós buscamos uma experiência que está além da mesmice. Alguns procuram por isso no *jazz*, na música clássica, na maconha e no LSD. No teatro, nós nos assustamos com o sagrado porque não sabemos o que possa ser – só sabemos que o que chamamos de sagrado nos tem falhado... Todas as formas de arte sagrada foram certamente destruídas pelos valores burgueses, mas esse tipo de observação não resolve o nosso problema. Seria tolo transformar uma aversão a formas burguesas em uma aversão a necessidades comuns a todos os homens; se a necessidade de um contato real com a invisibilidade sagrada ainda existe, deve-se buscá-la de todas as formas possíveis."

A Pérsia é a fronteira entre o Ocidente e o Oriente e o berço de diversos valores culturais que se deslocaram para a Ásia e para a Europa. Pode ser descrita como um ponto de origem para a cultura mundial. Eu pensava que teria um valor inestimável, para o nosso grupo, conduzir pesquisas sobre teatro em uma região de tão grande significação histórica e geográfica. Seria também muito interessante visitar pequenas vilas do Irã em que a maioria da população nunca estivera em um teatro e portanto não tinha qualquer percepção a respeito. Atuando ali, seríamos capazes de explorar o significado básico do teatro.

No dia 1º de janeiro de 1971, Brook informou-nos sobre o projeto. A fim de celebrar o aniversário do nascimento do império do Irã, há dois mil e quinhentos anos, o governo iraniano tinha decidido financiar nossas pesquisas por três meses, a partir de junho.

Evidente que tamanha generosidade não era sem interesse. Pediam-nos que, em troca, participássemos do festival, apresentando um espetáculo. Sabíamos perfeitamente que esse festival era exclusivamente destinado às classes mais favorecidas do país, aos ricos e aos intelectuais e também aos visitantes estrangeiros. Alguns membros do grupo manifestaram objeções. O xá do Irã, assinalavam eles,

tinha se servido dos rendimentos da indústria petroleira para seu uso pessoal. Uma parte desse dinheiro servia agora para convidar artistas europeus que participariam de um festival criado para o prestígio do regime e para o prazer da burguesia, em vez de aliviar a miséria dos pobres. Por isso achavam imoral utilizar, para financiar nossas atividades, dinheiro "sujo", proveniente da exploração das classes trabalhadoras. Estavam decididos a recusar esse dinheiro. Outras companhias teatrais européias e americanas, também convidadas a participar do festival, levantavam o mesmo problema. Muitos deles recusaram prontamente a oferta. A questão era delicada e incontornável.

O CIRT, no entanto, não era um grupo comum. Ali se encontravam pessoas de teatro vindas de todas as partes do mundo, que eram pagas para levar um trabalho de pesquisa num projeto tão vasto quanto ambicioso: "O que é o teatro?" Talvez fosse um privilégio, mas meu bom senso de japonês achava estranho que houvesse alguém para financiar uma empreitada tão extravagante. Na verdade, os fundos vinham em parte do governo francês e, em parte, de fundações privadas: Rockefeller, Ford, Anderson etc. Por outro lado, é praticamente impossível levar qualquer tipo de trabalho de pesquisa de maneira minimamente consciencios a tendo apenas como financiamento as receitas dos espetáculos. Esse tipo de teatro experimental precisa de mecenas. Tinham sido necessários, aliás, vários anos de muito empenho para se obter o financiamento dos três anos de pesquisa experimental. Graças a esse financiamento podíamos trabalhar em tempo integral em nosso projeto, sem graves preocupações financeiras.

Desde minha primeira partida do Japão, encontrei vários grandes artistas, reconhecidos como tal. Descobri que são pessoas que possuem, além de seus dons artísticos, grandes talentos diplomáticos. Até então, eu sempre tinha acreditado que um artista devia aprender a se conformar com sua pobreza, e que era indigno de sua parte ligar-se a qualquer tipo de questão financeira. Hoje, tenho uma outra opinião. Um artista, me parece, deve recusar prontamente se deixar explorar, sem que isso o faça abandonar sua liberdade de trabalho por causa de uma obsessão pelo dinheiro.

Em relação ao convite iraniano, votei para que se aceitassem os fundos do Festival. Para mim, se nosso trabalho ultrapassasse o nível materialista para atingir esferas mais elevadas, estaríamos, por isso mesmo, fora de toda controvérsia. Ainda que o dinheiro viesse da "exploração do povo".

No Irã, os ricos vestem-se à maneira européia, enquanto que o povo ainda usa roupas tradicionais. Constatei, comparando com o Japão – onde o uso do quimono foi praticamente abandonado –, que a modernização no Irã era lenta demais. Tive a mesma impressão nos países africanos. Fiquei surpreso, porque eu considerava, injustamente, ser pura teimosia usar a roupa tradicional. Os japoneses sofreram, em suas vidas cotidianas, mudanças radicais de estilo, apenas alguns anos depois de se abrirem à influência ocidental. O penteado tradicional – cabelos longos presos num coque no topo da cabeça – foi rapidamente considerado bárbaro, ao ponto de ter sido proibido pelo governo. As mudanças aconteceram com uma velocidade impressionante. A modernização iraniana parecia-me, por isso, incrivelmente lenta, comparada com a ocidentalização do Japão.

Precisei, portanto, rever essa noção de "modernização". Isso aconteceu em Paris, depois de uma conversa que tive com um motorista de táxi:

– Recentemente, visitei meu país, depois de uma ausência de dez anos – confidenciou-me.

– De onde você é?

– Da Nigéria.

– É mesmo? Estive na Nigéria há alguns anos. Então, o que é que você achou de seu país? Mais civilizado do que há dez anos?

– Como assim, civilizado? – gritou o motorista. – Que é que você quer dizer com isso? Faz uma eternidade que nosso país é "civilizado", como você diz, a ponto de se considerar quase impossível ser mais do que já é!

Fiquei vermelho de vergonha por ter feito tal pergunta. Até então, sempre tinha acreditado que civilização e modernização eram sinônimos de abertura à Europa, à sua cultura, suas idéias, seus costumes.

Tinham-me ensinado a acreditar que era um dever moral para o cidadão moderno ocidentalizar-se. Porém, a Pérsia é um lugar de alta cultura há mais de dez mil anos, e a China, Índia, África possuíam, elas também, suas próprias civilizações.

Um de meus amigos japoneses em visita ao CIRT viu-me usando quimono. "Tive vergonha quando te vi usando nossa roupa tradicional. Parecia-me que o exotismo japonês te servia como um apelo de *marketing*."

Pensei que tivesse compreendido sua crítica e adotei sem pestanejar camiseta e moleton como roupas de ensaio. Brook observou imediatamente que eu estava sofrendo má influência ocidental. Dei-me conta então de que ele tinha razão, que eu tinha sido precipitado. Por que, no mundo inteiro, imitam-se as modas européias, como se fossem as melhores soluções? Se o quimono é pouco cômodo, por que não inventar uma outra roupa completamente nova? É uma ilusão achar que a imitação da filosofia e dos costumes europeus trará uma solução mágica em qualquer país do mundo.

O grupo do CIRT começou a viagem fazendo uma turnê por pequenas cidades do Irã, formadas por comunidades muito fechadas. A televisão era desconhecida nessas regiões, ao contrário do que acontece no interior do Japão. Tinham-nos avisado que corríamos o risco de os habitantes locais nos atacarem com suas enxadas, quando percebessem que estavam sendo invadidos por um bando de estrangeiros. Dessa forma, praticamos vários exercícios de embarque em nosso ônibus em ritmo acelerado. Antes mesmo de começarmos a turnê, treinamos bastante, utilizando até um cronômetro. Ao final do treinamento, éramos os melhores na batida em retirada.

A peça que tínhamos decidido apresentar nessas cidadezinhas estava baseada numa intriga cômica, tratando de problemas familiares. Uma estrela da televisão iraniana contaria a história de maneira resumida enquanto representássemos em nossa língua fictícia, o *bashta hondo*. Aliás, como no interior não é comum que as mulheres apareçam em público sem estar usando véu, decidimos respeitar esse costume local, fazendo com que os papéis femininos fossem interpretados por homens.

Chegamos perto de uma vila, ao pôr-do-sol. Os nativos voltavam do campo. Nossa entrada, por mais cuidadosa que tenha sido, foi marcada por rajadas de olhares hostis, enquanto que as mulheres e crianças corriam para se esconder em suas casas. Por todos os lados havia montes de esterco, uma fedentina miserável. Os habitantes locais moravam com o gado, como acontecera também no Japão. As vacas pareciam fazer parte da família. Nossa espera, ligeiramente tensa, começava a se alongar; enfim, um homem, que parecia ser o chefe da vila, aproximou-se e perguntou-nos qual o objetivo de nossa visita.

"Somos turistas e viemos conhecer sua vila, mas somos também atores. Se vocês não se importassem, gostaríamos de apresentar-lhes algo. Vocês permitem?"

Para nossa surpresa, o chefe aceitou a oferta prontamente.

De repente, já estávamos desdobrando nossos tapetes sobre uma montanha de estrume e logo começamos nossa "peça fedorenta" (literalmente falando!). No começo, o público era formado apenas por homens, mas pouco a pouco mulheres e crianças começaram a se juntar.

Tratava-se de uma comédia banal, que se inspirava na vida em família, cotidiana. O público permanecia muito fechado e não manifestava nenhum interesse, deixando-nos incapazes de adivinhar se tudo ia bem ou não. No final, achamos ter obtido algum sucesso, vendo que o espetáculo tinha chamado a atenção de novos espectadores, e que todos tinham ficado até o fim. Mas, durante o espetáculo, não sabíamos de jeito nenhum se estávamos conseguindo transmitir alguma coisa. Além do mais, era nossa primeira experiência numa apresentação teatral popular, inspirada no teatro tradicional de rua, em que o espetáculo se desenvolvia a partir de um esboço meio fixo, meio improvisado. Experiência, porém, muito enriquecedora, que nos iniciou em um tipo de pesquisa que viríamos mais tarde a aprofundar com nossa viagem à África. De fato, esse foi nosso primeiro "Espetáculo do tapete".

Depois da representação, Brook me disse:

"Sua atuação está muito concentrada, muito forte para esse tipo de espetáculo."

Compreendi que atuava me apoiando sempre nos princípios do teatro *nô*, segundo os quais a concentração do ator deve ser de uma intensidade extrema. O teatro popular exige uma outra atitude. Acabei entendendo que existem vários níveis de representação, e não apenas um, único e que seja justo. Pareceu-me também que o teatro tem muito a nos ensinar sobre a comunicação entre pessoas de diferentes nacionalidades.

Graças à representação, fazíamos certas descobertas a respeito do público, propondo-lhes nada mais do que um divertimento. Para mim, aquilo realmente era o *living theatre* ("teatro vivo").

Nosso espetáculo seguinte aconteceria finalmente no festival. Era um evento anual organizado na cidade de Shiraz, no sul do país. Esse festival foi extinto em fins de 1979, quando houve a queda do xá.

Representamos nossa peça em Persépolis, entre as ruínas das tumbas de Dario e de Xerxes. Persépolis floriu como centro da gloriosa civilização persa antes de sua destruição por Alexandre, o Grande, no século IV a.C. Em nossos dias, restam somente as ruínas das tumbas, dos templos e palácios. A primeira parte da peça foi representada ao pôr-do-sol, em frente à tumba do rei Artaxerxes II, escavada na pedra atrás do palácio. A segunda parte foi representada no nascer-do-sol, em Naqsh-el-Rustam, onde estão enterrados Dario I e II, assim como Xerxes I e Artaxerxes I. A peça se intitulava *Orghast*. O autor era o poeta inglês Ted Hughes que, inspirando-se na mitologia grega, tinha combinado as histórias de Prometeu, de Hércules e de Édipo.

O texto estava escrito numa língua fictícia, um tipo de esperanto, já que se destinava a ser apresentado por uma companhia "plurinacional". Nenhum de nós compreendia essa língua. Hughes traduziu, em seguida, a peça para o inglês, e depois cada um de nós a verteu para sua própria língua de origem, palavra por palavra, de modo que pudéssemos acompanhar o fio da história. Utilizamos a língua fictícia da peça durante os ensaios. A peça era constituída, também, por trechos em grego arcaico, extraídos das tragédias de *Prometeu e Édipo*, por passagens em latim, tiradas de Sêneca, e, por fim, pelo avesta, língua ritual empregada há mais de dois mil anos na Pérsia antiga. Todas essas línguas eram mortas, e eram tão incompreensíveis ao nosso público quanto a nova língua inventada por Hughes.

Numa língua falada existem numerosos elementos. O primeiro é a transmissão da informação: "Um mais um é igual a dois", "Eu me chamo João", "Gosto de você" etc. O segundo é a sonoridade, como o "bi-bop bi ba" no *jazz*. O terceiro elemento é o encantamento ou mantra, como *amém*, *om*. Os mantras são palavras ou frases supostamente encarregadas de religar os seres humanos à energia do universo e possuem um efeito sobrenatural. Parece que, nos tempos antigos, bastava que se recitasse um encantamento para que a chuva caísse ou aquele contra o qual se tivesse lançado alguma má sorte

morresse. Hoje em dia, nada mais acontece quando dizemos: "Que chova!" ou "Que ele morra!". As palavras perderam o poder que, antigamente, se ligava à sua própria substância. Na peça que representamos no Irã, nossa tarefa consistia em religar as palavras ao sentimento interior. Se eu pronunciasse a palavra inventada por Ted Hughes para significar *chuva*, seria preciso, numa situação ideal, que eu fizesse chover. O tipo de elocução necessária era completamente diferente daquele que utilizamos geralmente nas peças modernas, por exemplo no teatro de Tchekhov.

Os ensaios de *Orghast* se passaram sob condições difíceis. Para chegarmos a Persépolis, a partir de nosso hotel, tínhamos uma hora e meia de trajeto para percorrer, num ônibus velho. O lugar ficava em pleno deserto, e estava quente demais para trabalhar durante o dia. Até o pôr-do-sol, momento em que começávamos a ensaiar, as pedras estavam ainda fervendo. O vento do deserto, o calor tórrido, a aridez do ar deixavam-nos fisicamente debilitados. Persépolis está situada 1700 metros acima do nível do mar: o ar era tão rarefeito que rapidamente ficávamos ofegantes quando ensaiávamos.

A areia levantada pelo vento era como fumaça: engolida, prejudicava a garganta. E quando bebíamos água para matar a sede, ganhávamos uma bela diarréia.

Nessa época, ouvia-se regularmente, no Japão, a palavra "militarismo". Compreende-se isso como, acredito, um regime dirigido por um déspota que se serve das forças armadas para governar. Era literalmente essa situação que se vivia no Irã naquele momento. No meio do ensaio, soldados armados atravessavam nosso espaço de representação quando bem entendessem. Estavam espalhados por todos os lugares, por entre as ruínas, observando-nos como supervisores. As atrizes não podiam nem mesmo se afastar um pouco para aliviar a bexiga atrás de uma pedra, pois sentiam medo de dar de cara com um desses cérberos.

A estréia de *Orghast* aconteceu em 28 de agosto.

No público, havia muitos estrangeiros vindos da Europa e dos Estados Unidos. Tinham tomado um avião até Teerã, depois outro até Shiraz, mais ao sul. A viagem terminava, finalmente, com mais uma hora e meia de uma penosa estrada, percorrida num ônibus sofrível, que os conduzia até as ruínas de Persépolis. Era preciso, em seguida, que escalassem a pé até as tumbas, o que levava mais ou menos vinte minutos. Nosso espaço de representação não tinha nada de particularmente teatral: nem cenário, nem cortina, apenas uma necrópole em ruína. O público e os atores sentavam-se com as pernas dobradas, em almofadas, esperando o pôr-do-sol. No momento preciso em que o sol deslizava para trás do horizonte, o espetáculo começava. Uma enorme bola de fogo descia do céu: Prometeu tinha roubado o fogo para oferecer aos homens. Um homem se preparava para receber a dádiva do fogo, quando um tirano (era meu papel) intervinha para também roubá-lo. O tirano era a personificação do mal. O fogo o enlouquece: ele começa a matar, um depois do outro, aqueles que o cercam, e acaba assassinando sua própria família.

A ação da peça foi elaborada de uma maneira nada habitual. O início do trabalho, em Paris, começou com improvisações gerais. Ted Hughes nos observava e, inspirando-se naquilo que tinha visto, começava a imaginar seus personagens principais. "Este aqui seria bom como um rei louco", "aquela ali seria perfeita para representar uma rainha", assim ele dizia. Escreveu em seguida um grande número de cenas em sua língua fictícia, a partir desses personagens. Eu tinha trinta cenas, Irene Worth tinha quarenta. E para o conjunto dos doze atores havia cerca de duzentas seqüências. Começamos a improvisar a partir dessas seqüências, eliminando com o tempo aquelas que não davam em nada. Quando chegamos a um número suficiente de cenas de boa qualidade dramática, Brook e Ted Hughes começaram a ligá-las e a criar, a partir de todos os

elementos disparatados, um drama épico coerente. Incorporamos ao texto passagens de grego arcaico que, testadas em nossas improvisações, eram conservadas ou dispensadas por Brook.

Mais tarde, fomos visitar o lugar onde devíamos representar, para decidir sobre a disposição de algumas cenas. Uma cena seria executada no topo da falésia, uma outra em frente à tumba etc. O espaço influenciava nas relações entre os personagens e isso, por sua vez, repercutia na estrutura da narrativa. O espetáculo era montado de tal maneira que ninguém sabia quem era o protagonista. Cada um representava seu papel em seqüências específicas, cuja importância, não muito grande nem muito pequena, revelava-se apenas no final.

Embora o público não compreendesse o sentido literal de um texto escrito parte em línguas mortas, parte numa língua que não existia, parecia no entanto não apresentar nenhuma dificuldade em acompanhar a ação, graças à voz e aos movimentos dos atores. No final, quando o tirano percebe que assassinou a própria família, ele fura os olhos e é morto, em seguida, por seu filho mais velho, ficando seu corpo dentro da sepultura. Nesse momento, apagavam-se todas as tochas e velas, e o espaço da representação ficava banhado pela luz límpida da lua.

Uma torrente de aplausos aclamou essa imagem final. As pessoas ficaram sentadas naquela vastidão de ruínas, discutindo, como num café, as belezas do espetáculo. E eu, ainda escondido dentro da sepultura, contemplava a lua. Em minha carreira de ator, às vezes sinto, a cada cinco ou dez anos, uma alegria avassaladora por fazer teatro. Aquela noite está entre esses momentos privilegiados, sem os quais eu teria, talvez, abandonado tudo.

Uma semana mais tarde, o grupo apresentou a segunda parte de *Orghast*, em Naqsh-el-Rustam, às 4h30 da madrugada. O rei demente (interpretado por mim) desce ao inferno depois de sua morte. Ele assiste aos fatos históricos que se passaram naquele mesmo lugar, mais de dois mil anos antes. Os atores recitam certas passagens da peça de Ésquilo, Os *persas*, na língua do texto original. O rei demente, que se tornou testemunha da história, desloca-se por entre as ruínas, arrastando o público atrás de si: um ator japonês reza aos deuses em grego clássico, no mesmo lugar onde os persas tinham evocado a sombra de Dario, para salvá-los de Alexandre.

O público assistia a esse acontecimento, posto além das fronteiras do tempo e espaço, onde se confundiam passado e presente, Oriente e Ocidente.

O rei acabou por desaparecer no templo do deus do fogo. Surgiu a aurora, os pássaros acordaram e voaram rapidamente. Um homem, acompanhado de um boi, pôs-se a trabalhar no campo: o espetáculo terminou com esse símbolo de domínio do espírito humano sobre a natureza.

Os espectadores, que começavam a sentir sono, retomaram os ônibus barulhentos e desconfortáveis em direção aos hotéis. Vendo-os se afastar, eu pensava na peça que mal tinha acabado.

Desde minha saída do Japão, *Orghast* tinha sido a primeira peça propriamente dita em que tínhamos atuado e na qual eu tinha um papel determinado para interpretar. *A tempestade*, em 1968, foi um espetáculo experimental, composto de fragmentos. *Orghast*, por outro lado, era realmente uma peça, com um texto, mesmo que o público não pudesse reconhecer as palavras.

No Japão, sempre que atuei numa peça de estilo ocidental, a narrativa dizia respeito a fatos e sentimentos relativos à vida comum dos homens.

Orghast evocava, ao contrário, fortes situações arquetípicas, expostas em línguas cuja originalidade permitia que houvesse um intenso impacto. O grego clássico, o avesta e o "orghast" possuíam a mesma energia vibrante do teatro de Shakespeare. A língua de Shakespeare, no entanto, serve para nos situar no contexto do teatro elizabetano, que obedece a certos códigos que devem ser levados em conta quando se interpretam suas peças. Sendo a língua de *Orghast* uma invenção, o ator não precisava se remeter a nenhum código particular, podia abordar a peça como bem quisesse. Se os personagens estivessem interligados de uma maneira humana e verdadeira, a ação, por si mesma, parecia-me dotada de ressonância universal. Esse sentimento provinha do lugar excepcional da representação. Fazer o papel de um rei, em frente da sepultura de um rei verdadeiro, morto há milhares de anos, tornava-me consciente da extensão de minha fala no tempo, voltada para o passado e para o futuro a uma só vez. Minha fala não estava tampouco limitada pelo espaço. As palavras que saíam de minha boca viajavam livremente pela abóbada do céu. Compreendi então pela primeira vez o que Brook entendia por teatro "sagrado". *Orghast* ressuscitava a época do teatro da Grécia antiga. As ações humanas ali representadas eram um microcosmo do universo.

Não é suficiente interpretar a história; é preciso também olhar para outras direções. Se levantarmos a cabeça, perceberemos a imensa extensão do mundo. Se baixarmos a cabeça, é a realidade social cotidiana que veremos, com seu cortejo de problemas sociais, políticos e econômicos. Entre esses dois mundos, o teatro deve estabelecer um ponto. Um ator deve ter tanto a consciência da realidade do universo, quanto a da vida cotidiana. Certas companhias teatrais fazem um teatro que poderíamos chamar de "político", no estrito sentido do termo. Mas acabam ocupando-se apenas dos pequenos detalhes da vida cotidiana. Outras, ao contrário, interessam-se apenas pelo universo e rompem com a experiência cotidiana do público. O Japão, por seu lado, tem o teatro *nô*; uma linda caixinha, polida por anos de tradição, mas uma peça de museu, ligada a um mundo social que desapareceu. Esse teatro nos fala de modo universal, mas não tem qualquer relação com a experiência comum das pessoas de hoje em dia. Inversamente, com a etapa iraniana de nosso percurso teatral, tínhamos conseguido, me parecia, criar um gênero de teatro que visava a religar essas duas realidades.

As duas partes de *Orghast* foram apresentadas durante uma semana, separadas por um período de descanso. Além disso, reservou-se uma jornada especial para a soberana do Irã. Nesse dia, a primeira parte seria representada ao cair da tarde, e a segunda, duas horas depois, para que a soberana não precisasse fazer duas viagens. Ela veio acompanhada de um numeroso séquito composto de cortesãos, amigos e guardas. A primeira parte de *Orghast* foi uma maravilha. Depois, enquanto a rainha descansava num salão de chá, a meio caminho dos dois outros lugares do espetáculo, fomos de carro, até um deles, a fim de nos prepararmos para a segunda parte. Tínhamos previsto que tudo estaria pronto antes da chegada da soberana, porém, encontramo-nos frente a um cerco de policiais, que assegurava sua proteção. Os guardas nos pararam de maneira dura: "Ninguém passa!" Brook quis insistir, explicando aos guardas que éramos justamente os artistas que a rainha iria ver, e que era preciso terminar nossos preparativos antes de sua chegada, mas de nada serviu. Os policiais se recusaram a escutá-lo, apenas repetindo que ninguém tinha o direito de entrar. Muito aborrecidos, depois de discussões inúteis, resignamo-nos a ir embora.

A estupidez dos soldados nos exasperou de tal modo que decidimos que era impossível trabalhar num país tão submetido ao regime militar. Só nos restava fazer as malas e voltar a Paris, tamanha era nossa indignação. Fomos, então, a pé, pelo deserto, por uma pista estreita, afastando-nos de Persépolis. De repente, surgiu um carro: era a rainha que estava sendo levada ao espetáculo. Brook recomendou: "Deixem que eu falo. Nada de perder o controle, fiquem calmos e continuem caminhando. Se acontecer alguma coisa, não ofereçam resistência."

O carro parou na nossa frente, e o ministro da Cultura, que era o irmão mais velho da rainha, desceu para saber o que estava acontecendo. Brook berrou, com um furor completamente controlado, que íamos voltar imediatamente a Paris. Depois de tudo esclarecido e com a intervenção do ministro, a rainha decidiu esperar no salão de chá, e Brook concordou em apresentar a segunda parte do espetáculo. Quando estivéssemos prontos e não antes. A representação aconteceu, finalmente, com muitas horas de atraso.

Antes dessa minha estadia no Irã, nunca tinha me dado conta de que o teatro coloca, automaticamente, aqueles que o fazem num contexto político e social. Eu achava que o teatro era um refúgio maravilhoso para a evasão do mundo real. Isso significava negligenciar inocentemente o papel essencial do dinheiro. Um espetáculo precisa de dinheiro para ser montado. Trata-se de uma necessidade financeira. O teatro não pode se abstrair de certas contingências econômicas e, conseqüentemente, políticas. Depois da experiência iraniana, compreendi que o teatro deve estar em sintonia com a situação específica de seu público, se quisermos que sua função ultrapasse o simples âmbito do divertimento.

Oficialmente, as atividades de pesquisa do CIRT, durante o primeiro ano, encerravam-se com o projeto *Orghast*. Cada um voltou a seu país, com muitas promessas de se reencontrar. Todos os atores foram em direção ao oeste, menos eu, que voltava ao Japão. Acreditava estar deixando para trás os tormentos policiais, saindo de Persépolis. Teria sido ótimo. No aeroporto, fui parado no controle de passaportes pela polícia e acabei sendo preso. Meu visto tinha expirado um dia antes. Oficialmente, portanto, estava em situação ilegal. Felizmente, o diretor do festival iraniano estava comigo no aeroporto. Ele telefonou ao ministro da Cultura que solicitou rapidamente minha liberação. Nesse mesmo dia, voei para o Japão. Durante aqueles três meses de permanência no Irã, tinha sofrido muito com o calor e a aridez da região, e estava debilitado devido a uma disenteria atroz. Quando subi no avião, sentia-me como um zumbi cujos pés pareciam galopar sozinhos, de tanta pressa de chegar em casa, no Japão.

5

Teatro rústico

A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS I

De volta ao Japão, recuperei-me rapidamente dos rigores do Irã, mas logo percebi que ainda tinha "coceira nos pés". Estudei minha agenda e decidi ajeitar uma viagem rápida aos Estados Unidos, antes da reabertura do CIRT, em outubro. Já tinha estado lá, depois da minha primeira permanência em Paris. Era, portanto, minha segunda viagem aos EUA – nada parecida com a primeira. O turista comum, que eu era da primeira vez aos olhos dos americanos, tinha se transformado, nesse meio-tempo, numa espécie de *star*: quando cheguei à Califórnia, dei-me conta de que os jornalistas e as pessoas de teatro sabiam quem eu era. O *New York Times* tinha falado muito de *Orghast*, o "acontecimento" do festival de Shiraz, e o artigo atribuía-me um papel de destaque. Evidentemente, fui acolhido ainda mais calorosamente em Nova Iorque, pois tratava-se de um jornal nova-iorquino. Mesmo assim é inacreditável que apenas uma página de jornal possa operar uma mudança tão radical de opinião. Claro que ser tratado como uma estrela não tinha nada de desagradável. Mas, para ser sincero, não acho que minha interpretação merecesse tantos elogios. Todas aquelas pessoas consideravam-me, no momento, como um grande ator, simplesmente porque um crítico se declarava impressionado com meu trabalho: absurdo.

Estamos na era da comunicação de massa, isso é fato, mas a América acredita demais no que diz a imprensa. Basta que um crítico cansado ou insatisfeito com seu emprego, no dia do ensaio geral, lance um julgamento impiedoso do tipo "é um porre", para que uma peça montada na Broadway, que custou milhões de dólares, seja um fiasco. Montar um espetáculo nessas condições, é como jogar roleta.

De Nova Iorque, voei a Paris. Nosso primeiro projeto do ano foi uma adaptação de um texto de Peter Handke, *Kaspar Hauser*. A narrativa baseia-se em dados históricos sobre um rapaz que, até a idade de dezesseis anos, ficou completamente isolado do mundo, confinado numa caverna e alimentado por alguém cujo rosto jamais conheceu; não tem a menor idéia do que seja a linguagem humana, é incapaz de andar normalmente e, de um modo geral, de comportar-se como um ser humano. Liberado de sua prisão, aos poucos aprende a falar, caminhar, sentar-se, usar roupas. Aprende progressivamente a viver em sociedade. Porém, depois de tudo isso, ele enlouquece.

Eu achava a peça fascinante. Lembro-me da forte impressão que me tinha causado *Esperando Godot*, de Beckett, um pouco depois da Segunda Guerra Mundial. A questão central da peça era, para mim: "Como viver neste mundo?" Quinze anos mais tarde, *Kaspar* causou-me um choque parecido, propondo questões realmente fundamentais sobre a existência.

Começamos os ensaios no outono de 1971. A peça era bem complexa. No início, seguimos o texto de maneira exata. Se estivesse escrito "o pé direito avança", avançávamos o pé direito. Em seguida, Brook começou a extrair e desenvolver certos elementos do texto. O espetáculo que finalmente criamos estava baseado no texto de Handke, mas não o seguia ao pé da letra.

Representamos para estudantes de escolas técnicas, em hospitais psiquiátricos – tanto para pacientes quanto para médicos –, e também em clubes, para jovens.

Em todos os lugares, o público reagia com grande interesse às questões apontadas pela peça, em particular sobre a aquisição da linguagem, que tem uma participação essencial na construção do ser humano. Nossa última apresentação aconteceu para um público maior, também muito interessado.

O espetáculo expunha dois aspectos do ser humano: o artificial, que é obra da sociedade, e o da natureza instintiva. Brook propunha a questão "O que é um ser humano do ponto de vista exclusivamente instintivo?", e também "O que acontece quando esse ser humano adquire a linguagem, os costumes, o comportamento físico correto e, de um modo geral, os códigos sociais?". Peter, me parece, procura sempre obter uma reação instintiva do ator que ele dirige. Não faz experiências formais com o movimento e a voz pelo simples prazer de experimentar alguma coisa nova. Aquilo que sustenta sua pesquisa é o desejo de despertar no ator seu ser profundo. Peter nunca fala de espírito ou de alma. Aliás, logo que se tenta falar sobre isso, a discussão torna-se rapidamente artificial. Mas se o ator conseguir encontrar a fonte natural de sua representação em sua qualidade fundamental de ser humano, o elemento espiritual irá surgir espontaneamente. Brook está sempre à espreita de uma reação humana, viva e natural. Nunca procura, em seus espetáculos – mesmo em suas encenações de Shakespeare –, transmitir uma mensagem. Encoraja, antes, os atores a explorarem o texto, ou o material que originou o trabalho, servindo-se de sua própria natureza humana, de um jeito livre e aberto. Desse modo, numerosos aspectos diferentes podem emergir, numerosas "interpretações", entre as quais o público fica livre para escolher a "mensagem" que lhe for mais conveniente.

Com o espetáculo concluído, convidamos Peter Handke para que viesse ver nosso trabalho. Apresentamos duas versões. A primeira era a adaptação livre que tínhamos criado; meia hora depois, representamos o texto de Handke exatamente tal qual ele o havia escrito. Não sei o que Handke pensou de nossa versão livre, mas parecia bastante entusiasmado.

O CIRT entrava em seu segundo ano. O primeiro tinha sido dedicado essencialmente ao teatro que Brook chama de "sagrado", a pesquisa culminando com a experiência iraniana. A partir de então, estaríamos encarando um tema bem diferente: reinventar o teatro "bruto", isto é, o teatro baseado nas práticas do teatro popular tradicional.

Brook rapidamente deu-se conta de que seria muito benéfico para sua pesquisa se pudesse fazer apresentações experimentais a públicos "virgens", públicos que não tivessem sido ainda deformados pelo teatro comercial moderno ou pela televisão, que não tivessem, portanto, idéias preconcebidas com relação à natureza do teatro. Brook se interessava, aliás, na inter-relação de diferentes origens culturais dentro de nossa equipe, cujo plurinacionalismo constituía uma de nossas maiores riquezas.

Ele tinha, enfim, definido um projeto importante no qual queria investir um certo tempo: *A conferência dos pássaros*. Por todas essas razões, Brook tomou a decisão de empreender, com o CIRT, uma viagem à África.

Pessoalmente, eu não tinha muita vontade de ir para lá, habituado que estava às vantagens proporcionadas pela tecnologia ocidental, como aquecimento central e ar condicionado – essas coisas não existiam no Japão, nos tempos de minha juventude. Eu não compreendia por que aqueles ocidentais faziam tanta questão de passar por experiências tão primitivas. Contudo, face ao entusiasmo geral, juntei-me finalmente ao projeto.

Em 1º de dezembro, deixávamos Paris indo para uma viagem de cem dias pela África. Éramos mais de vinte. Onze atores, mais escritores, músicos e, claro, o próprio Brook, com alguns amigos. Tomamos um vôo para a Argélia onde nos esperavam um guia inglês, um cozinheiro e um mecânico. Então, dividimo-nos em quatro jipes e um caminhão e rumamos em direção ao sul. Em nosso itinerário, atravessamos o Saara até o Níger, para chegarmos depois à Nigéria. Em seguida tomamos a direção oeste até o Benim e Mali e, subindo novamente em direção ao norte, reatravessamos o Saara de volta à Argélia, num total de dezesseis mil quilômetros.

A África do Norte, ao norte do Saara, é essencialmente povoada por árabes muçulmanos. No entanto, aconteceu-nos de descobrir, um dia, numa cidade próxima do deserto, um importante povoado negro. Explicaram-nos o porquê disso: em outros tempos, os árabes tinham mandado vir, do sul, africanos da África negra para serem vendidos como escravos. Depois da dura jornada de travessia do deserto, um grande número deles, incapazes de continuar a viagem, foram abandonados ali mesmo, à disposição dos mercadores de escravos. Seus descendentes vivem, agora, nessa região. Na feira, vendiam-se pesados braceletes que serviam, antigamente, para impedir que os escravos fugissem. Podiam-se encontrar, também, umas varinhas que pareciam ser feitas de porcelana italiana, de cores vivas. Serviam, em outros tempos, como moeda, no tráfico de escravos. Sua fabricação não devia custar provavelmente mais que alguns centavos, mas eram trocadas por seres humanos.

Na nossa frente se estendia o Saara, separando-nos da África negra. Natasha Parry, a mulher de Brook, fez-me observar que aqueles que vão para o deserto voltam mudados. Tínhamos conseguido percorrer em três dias a parte central do deserto, viajando de oásis em oásis, como se salta de pedra em pedra para se atravessar um ribeirão. Porém, antes de tudo, tivemos de atravessar as montanhas do Atlas, na

Argélia. Aproximamo-nos rapidamente da região das tribos tuaregues, que usavam sabres e máscaras, o que lhes dá uma aparência extravagante. O Saara se apresenta, no início, como uma série de dunas de areia, mas no momento seguinte pode tornar-se tão liso quanto um planalto. Entre o lugar em que eu me encontrava, na planície pedregosa, e o horizonte, não havia nada. Absolutamente nada. Nada além de miragens que tinham a aparência de pontos de água. Tudo ao meu redor, a trezentos e sessenta graus, parecia a mesma coisa. O deserto em dezembro era tão fresco quanto um dia de outono. Eu sentia uma suave brisa no rosto e esse mundo de silêncio me trazia um verdadeiro sentimento de liberdade.

Nasci em Kansai (na região de Osaka), mas instalei-me em Tóquio para fugir de problemas familiares. Deixei em seguida Tóquio, indo para Paris, com intenção de escapar de uma sociedade opressora. Entretanto, mesmo em Paris, onde não tinha nenhuma ligação social com minhas origens, acabei me ligando a uma comunidade. Não sou mais um estrangeiro em Paris. Mas, no deserto, não havia sociedade, com exceção de nosso pequeno grupo. Na minha pele, havia meu "eu" e, fora, nada além do céu e da terra. Eu me lembrei de uma velha expressão chinesa que diz "*ten, chi, jin*": céu, terra, homem. Ali, no deserto, só havia céu e terra além de mim mesmo. A fórmula não representava para mim, até aquele momento, nada mais do que um conceito, porém, agora que me encontrava numa situação mais definida, não sabia como me portar, fisicamente, naquele espaço. Sentia-me insignificante, um simples grão de areia. Sentia que não podia continuar em pé. Essa posição me parecia falsa. Decidi, então, alongar-me na superfície da planície, onde tinha se acumulado, ao longo dos anos, uma multiplicidade de pequenos seixos transportados pelo vento do deserto. Olhava o céu: eu estava esticado, ali, como um morto... simplesmente fazia parte da superfície

daquela terra desértica, desprovido de existência própria. Tentei, em seguida, a posição sentada, com a coluna ereta. Era muito melhor. Eu me lembrei, então, das palavras do velho mestre zen: "Concentre sua energia na parte baixa de seu abdômen". Só então senti realmente estar entre o céu e a terra. Fui tomado nesse instante por um sentimento novo e muito particular de minha própria existência, um sentimento que não tinha nada de comparável com a consciência comum que temos de nós mesmos. Esse sentimento parecia, ao mesmo tempo, me pertencer e existir fora de mim. Desde que me sentara, o sentimento que tinha de meu ser e de minha existência havia sofrido uma sutil alteração. O deserto tinha me modificado.

A posição horizontal da espinha dorsal sobre a terra significa que estamos adormecidos ou mortos: a não-existência como seres conscientes. A posição vertical da espinha dorsal em relação à terra significa que se está vivo, que existimos. A maioria dos animais, exceto o homem, caminha com a espinha dorsal em posição horizontal com relação ao chão. Somente a raça humana, ou quase, escolheu levantar sua espinha dorsal verticalmente em relação ao solo. Foi com a coluna ereta que Cristo, Buda e Maomé receberam suas revelações espirituais. Nunca ouvi dizer que alguém tivesse atingido a iluminação espiritual em posição deitada. Parece ser realmente necessário posicionar a coluna vertebral verticalmente em relação à terra, para estabelecer contato com uma vasta energia invisível. Os seres humanos não existem apenas a meio caminho entre o céu e a terra, mas existem para religar o céu à terra.

O cheiro do Saara, seu gosto, seu silêncio, todo um conjunto de sensações que ele despertava marcaram-me profundamente. Nossos guias ingleses eram diplomados em universidades importantes, mas o amor pelo deserto tinha feito com que abandonassem a idéia de uma carreira. Contentavam-se apenas em buscar alimentos. Ao menos, foi o que me disseram. Devo confessar que, apesar de gostar pouco de viagens, eu voltaria com muito prazer ao deserto, se tivesse uma outra oportunidade. Não tenho a menor idéia de como descrever a natureza dessa sedução que age como uma droga: longe do deserto, os sintomas de abstinência começam a se fazer sentir, sonha-se em reencontrar aquele estado de espírito particular, em reviver aquela experiência única. Quando estávamos no Saara, Brook fazia com que praticássemos todos os dias o seguinte exercício: bem cedo pela manhã, ficávamos sentados, todos juntos, durante cinco minutos, em silêncio absoluto. Muitos de nós achavam esse exercício extremamente difícil. Hoje em dia, o grupo continua a praticar esse exercício: antes de cada apresentação, todos os atores reunidos sentam-se para fazer um momento de silêncio. Isso agora nos parece fácil. Talvez por causa da experiência, ou então nossa idade que nos deixa mais serenos.

Seguindo ainda para o sul, vimos outra face do deserto. Impossível de não ser tomado pelo horror, vendo o deserto avançar pouco a pouco sobre o norte da Nigéria, depois de anos consecutivos de seca. As árvores estavam morrendo, as estradas sendo invadidas pela areia. Mais ao sul, o deserto terminava e chegamos a um vilarejo, cuja população era formada por não mais do que oito mulheres e algumas crianças. Privados de chuva – e, por conseqüência, também da colheita havia cinco anos – os homens tinham partido, em direção ao sul, para trabalhar como mão-de-obra itinerante. No momento em que escrevo estas linhas, dezesseis anos se passaram: o vilarejo talvez tenha definitivamente desaparecido.

Durante os cem dias que durou nossa expedição, não passei sequer um dia ou noite sob um teto, nem mesmo numa tenda. Tínhamos apenas uma cama de campanha dobrável e um saco de dormir, e não mais que dois litros de água cada um, por dia, para nos lavar: foi a regra durante toda a viagem,

não só no deserto. É verdade que, próximo ao equador, a água era abundante, mas era difícil garantir sua pureza. Nossa alimentação consistia num café da manhã inglês preparado por nosso cozinheiro, sardinhas em conserva ou carne enlatada para o almoço, e um prato quente à noite. Após minha desagradável experiência iraniana, decidi não mais comer carne para evitar a diarréia. Tinha também ouvido falar que o fato de se abster de comer carne faz com que a temperatura do corpo abaixe, diminuindo, assim, os riscos de contrair malária. E, com efeito, graças a essa precaução, fui o único a escapar da malária, que, de alguma forma, afetou todos os outros. Consegui, também, evitar a diarréia.

Apresentamos nosso primeiro espetáculo em In Salah. Depois disso, representamos em todos os lugares que se mostrassem favoráveis: num mercado, numa pracinha de um pequeno vilarejo, em qualquer lugar. Desenrolávamos nosso tapete e começávamos a apresentar um espetáculo improvisado. Em cem dias, tínhamos conseguido apresentar mais de trinta espetáculos. Normalmente, quando chegávamos numa cidadezinha, a primeira coisa que fazíamos era pedir às crianças que nos conduzissem ao chefe do lugar. É sempre possível comunicar-se com as crianças, em qualquer lugar da África, já que elas aprendem inglês ou francês na escola, dependendo do país colonizador. Uma vez que tivéssemos conseguido encontrar o chefe do vilarejo, pedíamos permissão para montar nosso acampamento um pouco afastado da comunidade. Então fazíamos nossa proposta:

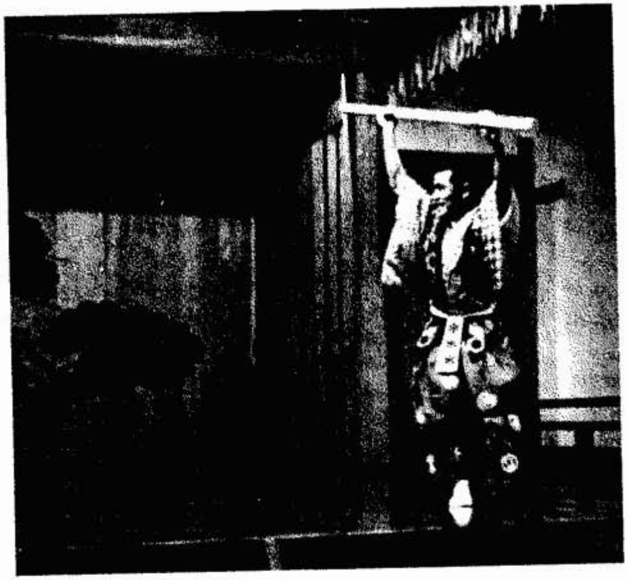
"Somos cantores e dançarinos vindos de muitos lugares do mundo. Se estiverem interessados, gostaríamos de poder mostrar-lhes nossas danças e nossos cantos. E gostaríamos também de ver os seus".

Como não existe uma palavra na África para dizer *teatro*, era assim que descrevíamos nossas atividades. Entrávamos em acordo com relação à hora de nossa representação e do concerto deles e, então, começávamos a nos preparar. Não podíamos nunca prever o número de espectadores. Chegou a acontecer de não termos mais que meia dúzia, como também de aparecerem mais de mil, o que nos surpreendeu muito. Com relação ao espetáculo propriamente dito, tínhamos preparado vários deles em Paris, justamente para a viagem. Porém nenhum desses espetáculos – que tentamos apresentar, um atrás do outro – agradava ao público africano. As peças imaginadas por um intelecto europeu ficavam muito distantes das preocupações e dos sentimentos daqueles seres humanos. Num desses vilarejos, por mais que tivéssemos tentado tudo o que conhecíamos, nosso fracasso foi total. O público não manifestava o menor sinal de interesse; ao contrário, havia um burburinho contínuo, um fluxo ininterrupto de conversas paralelas. Finalmente, esgotamos nosso repertório, e Brook me pediu que cantasse uma velha canção popular japonesa. Pediu também a uma atriz americana que cantasse algo que fizesse parte do folclore americano. "A música...", pensamos, "...não tem fronteiras".

"*Kiso no a na-a, nakanori san*", "*Summertime, and the living is easy*". Pouco impressionados, eles continuavam a tagarelar com a mesma indiferença. Com os recursos esgotados, Brook acabou por pedir-lhes que cantassem alguma coisa. Eles começaram a bater palmas e a cantar uma melopéia em que só diziam "Ah, ah, ah". Pedimos uma outra. Recomeçaram a bater palmas e a cantar algo muito parecido com o que já tinham feito. Lembrei-me de que, no Japão, as canções sentimentais populares (os *enka*) são parecidas entre si. Brook então disse:

"Sim, bater palmas é uma prática existente no mundo inteiro. 'Ah, ah, ah' é também uma linguagem internacional. Vamos tentar fazer a mesma coisa para ver o que acontece".

Mas não sabíamos como fazê-lo. Começamos batendo palmas enquanto alguns entre nós emitiam



1 Yoshi em *Kyôgen*, Tóquio, 1964

2 Yoshi como Krogon em *Orghast*, 1971

3 Yoshi como Atum em *Os iks*, 1975

4 *O Mahabharata*, 1985. Yoshi como Drona.

5 *A tempestade*, 1990. Tapa Sudana (atrás) e Yoshi.

um "ah, ah" cheio de alegria. Outros davam ao som entonações de raiva, de lassidão ou de tristeza. "Ah, ah, ah." Que surpresa! Enfim, o público calou-se e começou a prestar atenção em nossa salmodia de "ah, ah, ah". Perfeito! Estávamos começando a descobrir algo. Foi quando um de nossos atores, mais cerebral, começou a cantar "ah, ah, ah" como se fosse música dodecafônica. O interesse do público caiu imediatamente, e o burburinho das conversas paralelas recomeçou. Compreendemos, nesse momento, que a essência do canto é a expressão de sentimentos de uma maneira simples e melodiosa.

As canções populares japonesas e americanas pareciam simples num primeiro momento, mas, na verdade, já se tornaram muito complexas, e perderam o poder de sensibilizar cada um de nós, de uma maneira universal. Damos tanta atenção à formulação das palavras e aos detalhes melódicos, que a verdadeira natureza da canção se perde. Uma canção alegre deveria ser universal, deveria ser a própria alegria. Mas, para isso, a simplicidade da expressão é essencial.

Certa vez, durante uma improvisação pública – daquelas preparadas em Paris, que tivemos de abandonar –, de repente, um ator americano decidiu pôr suas botas no meio do tapete. O gesto despertou um interesse imediato nos espectadores. Para a cultura deles, os sapatos simbolizam o poder, o sucesso, a riqueza e a vida moderna. Uma atriz calçou as botas e se transformou numa mulher fatal. Depois um ator se transformou, sob a influência das botas, num valentão pretensioso: as botas mudavam as pessoas e precipitavam os conflitos, o desejo e a patifaria. As botas tinham permitido aos atores encontrar um ponto comum com o público africano. Cada vez que representávamos *O espetáculo da bota*, começávamos sempre da mesma maneira: as botas eram colocadas no centro do tapete, a partir disso um ator punha-se a improvisar, e os outros o seguiam. A cada vez explorávamos novas maneiras de utilizar as botas.

Nunca era o mesmo espetáculo, mas conseguíamos sempre atingir o público. Como o espetáculo era improvisado, freqüentemente ocorria de ter uma curta duração, mas ao menos tínhamos conseguido estabelecer um contato verdadeiro.

Estávamos num bom caminho. Era preciso encontrar um outro tema para improvisar que funcionasse da mesma maneira. Com improvisações, é claro, existe sempre o risco do fracasso. Para reduzir o risco, Brook decidiu reelaborar um roteiro de base chamado *O espetáculo do pão*. Tratava-se do seguinte: um homem vende pães, um outro compra um desses pães e alguns tentam roubá-lo. Essa estrutura nos facilitava o trabalho de improvisação, mas o resultado era naturalista demais. Como sabíamos o que deveria se passar, nossa tendência era concentrarmo-nos na própria narrativa e na maneira de fazê-la acontecer, em vez de explorar e desenvolver as possibilidades de cada situação. O espetáculo ficou parecido com qualquer peça ocidental. Uma vez mais, tínhamos perdido o contato com nosso público. Decidimos então apresentar esse mesmo espetáculo com um acompanhamento musical bem ritmado. Com o ritmo do espetáculo seguindo o da música, o resultado foi que a representação ganhou em força e energia, mas percebemos algumas deficiências no plano rítmico. No dia seguinte, ensaiamos, por um instante, um simples jogo de mãos e expressões faciais, e o utilizamos naquela mesma noite em nossa apresentação: dessa vez, tudo acabou bem.

Depois das apresentações, discutimos de maneira geral o que tinha dado certo e o que tinha fracassado. Para cada espetáculo supunha-se uma duração de quarenta e cinco minutos. Quarenta e cinco minutos de pura improvisação é tempo demais, como pudemos constatar. Uma estrutura de base facilitava as coisas, mas criava outros problemas, de modo que precisávamos continuar nossa pesquisa.

Pela manhã, para nos prepararmos para *A confe-*

rência dos pássaros, íamos escutar pássaros cantando nas árvores. Em seguida, tentávamos imitar seus movimentos e posições. Para dominar o problema lingüístico, mantínhamos conversas improvisadas, utilizando os sons dos pássaros no lugar das palavras. Fizemos até uma "versão pássaro" completa de *Romeu e Julieta*, em que todos os personagens eram pássaros e o texto era substituído pelos sons que eles emitiam. Outras vezes, retomávamos a idéia de representar personagens-tipos, como o Rei, a Velha Bruxa, a Morte etc., para ver o que surgiria da interação desses tipos diversos.

Para variar um pouco nosso repertório, além do *Espetáculo da bota* e aquele *do pão*, tínhamos aprontado um terceiro espetáculo, que se chamava *Espetáculo da caminhada*. A idéia inicial veio num dia em que não sabíamos de que modo começar a representação. Um ator americano, enorme, foi até o tapete e se pôs simplesmente a caminhar. Caminhava, caminhava sempre, sem fazer qualquer outra coisa. Finalmente, transformou-se num pássaro que um outro ator, logo em seguida, passou a perseguir como se fosse um animal. Pouco a pouco, à medida que os atores iam até o tapete e se punham a caminhar, muitos temas emergiam. (A vantagem do *Espetáculo da caminhada* é que, enquanto caminha, o ator tem tempo de pensar no que pode fazer depois!) Na verdade, o teatro é, fundamentalmente, a oposição entre dois pontos de vista: a pessoa A encontra a pessoa B, e uma relação se desenvolve entre elas. Ora, nossa caminhada sobre o tapete permitia explorar essas relações. Um avança, outro recua. Um caminha, outro o segue. Essas ações extremamente simples permitem sugerir uma relação de intimidade, de amor e de amizade. Assim como o *Espetáculo do pão* e o *da bota*, o *da caminhada* era baseado num conceito simples, significativo em qualquer parte do mundo. A língua não era necessária, não mais do que uma tradição cultural específica. O tema era universal. Representamos esses espetáculos muitas vezes durante nossa viagem.

Em alguns vilarejos, ofertavam-nos frangos em sinal de gratidão. Uma vez, nós oferecemos esses frangos ao vilarejo seguinte. Depois da representação, o chefe nos disse: "Deveríamos preparar um jantar em sua homenagem, mas não temos tempo. Aceitem, então, este carneiro para a refeição de vocês".

E ali estávamos, embaraçados com um carneiro vivo, com o qual não sabíamos o que fazer. Esse carneiro provocou, aliás, uma enorme polêmica dentro do grupo, cada um com uma opinião diferente a respeito de sua utilização. As mulheres recusavam prontamente a idéia de que ele fosse comido. Entre os homens, escutavam-se estranhas sugestões: "Vamos pintar esse carneiro de vermelho e soltá-lo". Finalmente, concluímos: "Estamos na África, vamos nos conformar com os costume locais"; então decidimos comer o carneiro como o chefe do vilarejo tinha nos recomendado.

Conduzimos o carneiro a um lugar pedregoso. Dois homens seguraram as patas enquanto um ator francês lhe cortava a garganta. O sangue espirrou, e a lã branca do carneiro ficou salpicada de sangue. Uma pedra que estava próxima também ficou toda manchada. Imagino que os antigos ritos sacrificiais do Ocidente deviam ser parecidos com isso. Eu não podia fugir da situação, já que tinha sido favorável a que comêssemos o carneiro. Fiquei, então, completamente estático, vendo aquele sangue escorrer. Lembrei-me do sangue fictício que tinha jorrado de meu corpo quando tinha interpretado o papel de soldado sírio em *Salomé*. Lembrei-me da morte de Mishima. Descobri que não queria que minha própria morte acontecesse de maneira sanguinária. Finalmente, esfolamos o carneiro e vimos sua carne. O sangue escorria ao longo da pedra, formando pequenas poças vermelhas no chão. Quando chegou a hora do jantar, o guisado estava pronto. As mulheres não falavam conosco. Servi-me, primeiro, de arroz, e depois de um pouco de guisado. Tive de me forçar para comer a carne. A imagem do carneirinho olhando enlouquecido para todos os lados não me deixava em paz. Por fim, concluí a pior refeição de minha vida e fui me deitar. Despertei no meio da noite com fortes dores de barriga, e mal tive tempo de encontrar um lugar para "descarregar": era uma diarréia dos diabos! Quando voltei para me deitar, comecei a sonhar com aquele carneiro infeliz. Por sorte, no dia seguinte pela manhã, acordei ótimo. A diarréia tinha desaparecido. A pele do carneiro nos acompanhou durante todo o resto da viagem.

A maior parte do tempo, acampávamos fora dos vilarejos, mas às vezes acontecia de nos instalarmos dentro da própria vila, a fim de sentir a atmosfera do lugar, e de nos prepararmos para a apresentação do dia seguinte. Quando isso ocorria, adeus sossego! Os nativos vinham até nosso acampamento, motivados pela curiosidade. Alguns ofereciam ajuda, outros só procuravam por uma conversa. Não tínhamos mais nenhuma privacidade, nem possibilidade de repouso. No final, os guias ingleses cercavam o acampamento com uma corda para afastar os "visitantes", não só porque eram muitos mas também porque havia o receio de eventuais furtos. Os nativos não podiam mais entrar em nosso território assim delimitado. Mas literalmente plantados atrás da corda, eles não perdiam de vista um só de nossos movimentos. Estavam ao mesmo tempo surpresos, estupefatos e contentes, como se fôssemos macacos num zoológico. Observar-nos era, para eles, mais interessante que nossos espetáculos. Quando nosso cozinheiro ia jogar fora uns pãezinhos duros num terreno destinado ao lixo do vilarejo, todos os nativos avançavam nele, tentando pegar ao menos um pãozinho. Fora do Saara e de seus arredores, a maior parte das cidades tinha comida em quantidade suficiente, e seus habitantes não sabiam o que era fome. O que queriam, era provar nossos restos por pura curiosidade. Queriam saber como eram nossos alimentos. Havia, entre eles, alguns malandrinhos que encontravam razões surpreendentes para ultrapassar nossa cerca improvisada. Esse privilégio causava-lhes grande prazer. Isso me lembrou a época da ocupação americana no Japão do pós-guerra.

Quando era pequeno, alguns de meus amigos faziam de tudo para conseguir a amizade dos soldados americanos, dos quais extorquiam chocolates e chicletes. Às vezes, era-lhes permitido entrar no acampamento onde acabavam se divertindo muito. É claro que eu queria fazer parte do grupinho; também tinha vontade de comer chocolate, porém meu orgulho forçava-me a ficar de fora. Achava humilhante obter coisas que a gente deseja por meio de adulações. Além do mais, não sei exatamente por que, mas eu desprezava um pouco o exército de ocupação americano. Não gostava de suas maneiras descontraídas. Enfim, dizia a mim mesmo que o chocolate deles não devia ser realmente muito bom, já que era preciso, para obtê-lo, ser afável com pessoas tão frívolas. Eu raciocinava assim:

"Já que não quero nada deles, é melhor manter distância".

Era assim que me convencia de não me aproximar muito da cerca que protegia o acampamento.

E agora, na África, eu estava do outro lado da linha, e percebia que isso não me agradava. As pessoas que se juntavam na nossa cerca eram talvez como aqueles meus antigos colegas de escola, espertinhos demais, ou, pior ainda, eram uma espécie de prostitutas. Havia, provavelmente, naqueles vilarejos, pessoas que queriam realmente nos conhecer mais de perto, mas seu orgulho impedia sua aproximação, assim como meu orgulho tinha me afastado dos soldados americanos. E talvez fossem justamente aqueles os africanos que teríamos preferido encontrar.

Mas, será que eu estava realmente do outro lado da linha? A verdade é que eu tinha dificuldades de encontrar o meu lugar. Classificávamos nosso grupo de "internacional", porém, de fato, a maioria dos atores era branca: um ator do Mali e eu éramos as únicas exceções. Bem, esse ator era um africano um pouco particular, pois tinha tendência a se comportar como se fosse branco. Quanto a mim, sentia-me culpado por estar no interior de um espaço delimitado pela corda. Contudo, eu me comportava provavelmente da mesma maneira que o ator africano. Na África do Sul ou nos EUA, onde os preconceitos raciais são muito fortes, os japoneses são tratados como brancos, atitude que os japoneses consideram natural. Na verdade, soubemos assimilar muito bem a cultura dos brancos. Adotamos a culinária dos brancos, seu vestuário, seus gostos artísticos e musicais. Tudo o que podíamos imitar, imitamos. Mas o que existe realmente é a idéia de que, para os brancos, os japoneses constituem um raça diferente. O que, sem dúvida, é verdadeiro. Porém, nós, japoneses, temos às vezes idéias estranhas. Gostaríamos, provavelmente, de ser considerados uma espécie de brancos. Mas os brancos e os japoneses são completamente diferentes.

A língua, por exemplo.

O japonês, como o árabe e muitas línguas africanas, não possui o verbo *ser*. Utiliza-se um auxiliar no lugar. Certos conceitos e idéias são, por isso, impossíveis de serem traduzidos. Por exemplo, como traduzir para o japonês a famosa fórmula de Descartes: "*Cogito, ergo sum*" ("Penso, logo sou")? Essa frase reflete a cultura do individualismo lógico europeu. Mas como é literalmente impossível de traduzir essa frase de uma maneira exata em japonês, é para nós difícil de compreender realmente o que ela significa. Como não podemos dizer "eu sou", é impossível apreendermos o conceito de individualidade do mesmo jeito que os europeus. Nossa língua e nossa filosofia refletem um ponto de vista fundamentalmente diferente daquele dos ocidentais.

É por essa razão que, naquela vila africana, eu não podia suportar ver-me confortavelmente instalado atrás da corda, comportando-me como se fosse um branco. Eu me dizia que meu lugar era talvez *sobre* a corda, como um equilibrista. Ou até do outro lado da corda, com os africanos, a fim de observar o que acontecia ali dentro.

O ponto de vista ocidental, representado pelo "*Cogito, ergo sum*", produz uma visão limitada da realidade. É uma visão lógica, mas insuficiente. Temos necessidade de um nível de comunicação mais profundo, que não seja baseado em conceitos e filosofias que compartilhamos com os ocidentais. Na Grécia antiga, o teatro era expressão da união entre o indivíduo e o divino. Indivíduos que, no começo, não tinham nada em comum, reuniam-se temporariamente num teatro, onde experimentavam um sentimento de comunhão entre eles e com o mundo.

Hoje, perdemos o sentimento de fazer parte de uma comunidade harmoniosa, compartilhando de uma mesma visão do divino. Alguns são ateus, outros comunistas, outros ainda existencialistas. Nossos sistemas de valores são diversos e opostos, de maneira que é difícil encontrar uma interseção harmoniosa com o outro. Não podemos então produzir o tipo de teatro que existia na Grécia antiga. Mas se, no teatro, limitarmo-nos a ter como referência a filosofia individualista européia, será impossível atingir um público mais amplo do que o ocidental. Para isso, é preciso algo mais.

Todas as culturas possuem seu próprio sentido do sagrado. O verdadeiro teatro nasce quando o ator consegue estabelecer um fio invisível entre seu próprio sentido do sagrado e o do público. E é preciso, ao mesmo tempo, que o ator consiga, trabalhando nesse nível, interligar cada um de seus espectadores entre si.

À medida que nos embrenhávamos pelo mundo sul africano, deixávamos para trás o mundo islâmico, entrando em contato com religiões politeístas baseadas no culto da natureza e dos espíritos. Essas religiões se parecem muito com o xintoísmo japonês. Como no xintoísmo, não há um fundador, nem há um dogma, e pode ocorrer de o objeto de culto ser tanto uma escultura representando um falo, como também uma grande árvore situada numa praça do vilarejo. Nesse tipo de religião panteísta, tudo é sagrado.

Depois de termos deixado a Nigéria, fomos ao Benim, que se chamava então Daomé. Chegamos num vilarejo chamado Ashogo, que possui uma longa história cultural. Ali vivia uma mulher em companhia de sacerdotisas indígenas, havia mais de vinte anos. Chamava-se Suzana e tinha pouco mais de cinqüenta anos. Quando eu lhe disse que tinha estudado teatro *nô*, ela me propôs imediatamente que se apresentasse, como oferenda, uma dança afro-japonesa, no santuário que havia em sua casa. Como eu já tinha tido uma experiência semelhante, apresentando uma dança *nô* em frente do santuário de Kasuga-Taisho, em Nara (célebre santuário em que se oferecem aos deuses representações sagradas de teatro *nô*), concordei com a idéia. Brook e eu fomos visitar o santuário. Na estrada vimos um falo incrustado bem no meio de uma vala cheia de detritos.

"Na Europa", comentou Brook, "nós colocamos as imagens santas num lugar que foi especialmente preparado e limpo com cuidado para ser um lugar sagrado. Aqui, as pessoas têm uma atitude mais descontraída. Aos olhos do deus, todos os lugares são sagrados. O próprio deus nada tem de particular."

Lembro-me de que minha mãe me dizia, quando por acaso eu tropeçava numa vassoura:

"Atenção! O deus da vassoura vai ficar furioso e te castigar!"

As crenças japonesas tradicionais afirmam, na verdade, que em cada coisa reside um espírito.

O santuário, na casa de Suzana, parecia um ateliê de um escultor de pedras. No chão, estavam espalhados os mais diversos tipos de pedras, de formas variadas, quadradas, redondas e em forma de falo. Onde estava então o altar? O fato é que o ambiente todo era um altar. Deixaram-me entrar, mas Brook, não tendo recebido permissão, foi posto a olhar a dança pela janela. Vários sacerdotes já estavam nos esperando. Seu papel era o de dançar e o de executar o acompanhamento no tambor. No santuário de Kasuga, exatamente como no budismo esotérico, as danças sagradas e a música só podem ser executadas pelos sacerdotes, sacerdotisas ou monges. Ali na África, observava-se a mesma regra. Suzana me disse:

"No começo, vamos ouvir alguns tambores, depois os sacerdotes começarão a dançar. Quando tiverem terminado, eu lhe darei um sinal para indicar que é a sua vez. Você pode dançar, se quiser, acompanhado pelos tambores".

Os tocadores de tambor começaram. A possante sonoridade tinha uma qualidade muito diferente da dos tambores que são tocados para turistas. Era um som capaz de penetrar até a medula. Senti-me transportado desse mundo e tomado por um estado de espírito misterioso. A música tinha uma pulsação destinada a provocar a presença do deus no santuário. Depois, um dos monges começou a dançar ou, mais exatamente, a se mexer. Os movimentos eram simples, consistiam em levantar e abaixar os ombros, levá-los para a frente e para trás, enquanto que os pés apenas avançavam e recuavam. Do ponto de vista técnico, qualquer dançarino negro da Broadway seria infinitamente mais hábil do que aquele sacerdote. Mas os movimentos que ele desenvolvia não estavam na categoria do hábil ou não-hábil. Ele não nos dava o prazer que se experimenta ao assistir a uma dança; emanava uma sensação possante de força e energia concentradas, com a qual estávamos sendo diretamente confrontados. Parecia que o deus se servia do corpo do sacerdote para dançar, ou que o sacerdote tinha se transformado em deus. A tensão continuou a aumentar até que finalmente o sacerdote retirou-se de lado, desvanecendo-se como se fosse uma aparição. Permaneci ali, como que enfeitiçado, até que chegou minha vez de dançar.

Eu me perguntava que tipo de dança poderia oferecer. No repertório dos *ko-mai* ("danças curtas") do *kyôgen*, existem várias danças destinadas a louvar um deus benfeitor. Poderia ter escolhido uma dessas danças. Mas não sou um ator profissional de *nô*, e nunca quis restringir-me à arte tradicional, vivendo num mundo moderno. O que queria era aproveitar a oportunidade única que me tinha sido oferecida para descobrir aquilo que minha arte tradicional teria para revelar de novo. Mas como dançar? Como improvisar ao grandioso som daqueles tambores, na frente dos sacerdotes? Era preciso, entretanto, encontrar uma maneira de começar.

Penetrei no espaço que o sacerdote tinha acabado de deixar, no centro do santuário. De repente, estava pensando no que era a vida de um ser humano. Surgimos do seio materno como as plantas surgem da terra. As plantas recebem energia da terra e do sol, talvez ocorra o mesmo com a vida humana. Eu começava a esboçar um movimento muito lento como se emergisse da terra, depois pus-me a bater no chão meio sujo do santuário. Rapidamente o poderoso som dos tambores agitou meu corpo. Normalmente, evoluímos no ritmo dos tambores, mas dessa vez foi o ritmo deles que apoderou-se de meu corpo. A subjetividade e a objetividade estavam invertidas. Minha subjetividade desaparecia no objeto, e retornava no seu contrário. Meu corpo continuava a se movimentar.

A vida, às vezes, nos dá esse sentimento: não sou eu que vivo, mas alguma coisa, como o som dos tambores, que vive através de mim. Não sei quanto tempo dancei, tinha perdido a noção do tempo. Talvez dez ou vinte minutos. O movimento acabou de uma maneira natural, como se fosse independente, e então percebi que tinha terminado. Senti um tipo de vertigem. Suzana e os outros sacerdotes me disseram que eu tinha conseguido transformar-me no próprio deus. Se era para entender aquilo como algo mais que um simples cumprimento, mera cortesia, se eles pensavam realmente que eu havia atingido aquele estado, o que tinham então percebido em mim enquanto dançava? Quis muito sabê-lo.

Quando deixamos o santuário para descansar num outro cômodo da casa da sacerdotisa, o calor úmido equatorial daquela parte do planeta fez com que eu voltasse para o mundo da existência cotidiana, esse mundo em que vivemos dia após dia. Não devo esconder que uma parte do prazer que sentia naquele momento vinha de uma garrafa de vinho feito de palma, ainda fresca, que eu tinha acabado de esvaziar.

Existe uma cidade antiga no Benim que se chama Abomé, que fora governada por um rei. O poder do rei agora era algo puramente simbólico, como o do imperador do Japão. Não lhe restava nada além do palácio e do nome de sua linhagem. Chegamos na cidade na véspera de seu aniversário de 130 anos. Dentro do palácio, estavam ensaiando para a cerimônia do dia seguinte. O rei – que na verdade aparentava ter uns trinta anos a menos que sua idade oficial – assistia aos ensaios. Ele entrou, seguido por várias rainhas, enquanto as damas da corte dançavam e cantavam em seu louvor. Foi-nos permitido observar os ensaios. Em troca, decidimos dançar para o rei como forma de demonstrar-lhe nossa gratidão. Os atores manifestaram seu respeito, cada um à sua maneira, através de um movimento realizado segurando um bastão na mão, à moda africana. Depois disso, perguntamos ao rei, de uma maneira cerimoniosa, se ele não gostaria de dançar também. Para nossa grande surpresa, ele se levantou com um sorriso e, endireitando todo seu corpo, começou a esboçar alguns passos oscilantes. Apenas se mexia, mas assim que o fazia, o mínimo que fosse, deslocava muito ar. Sua dança, de movimentos sutis, era mais dinâmica que a de seus oficiais. Diz-se geralmente que "o grande contém o pequeno", mas naquele caso era "o pequeno que continha o grande". Essa questão tinha me incomodado mais de uma vez; encontrava-me diante de uma boa demonstração deste princípio: a expressão da grandeza invisível pelo movimento mínimo.

Um velho professor americano de dança, octogenário, disse-me uma vez:

– Os africanos, em movimento, são "borracha"; os japoneses, "árvore"; os indianos, "água".

– E os europeus? – perguntei-lhe.

– Não podemos falar de "movimento" no caso deles.

Que ele tivesse ou não razão, o certo é que os movimentos dos japoneses diferem daqueles dos africanos. É aliás por esse motivo que eu havia acreditado que as culturas desses dois povos não tinham nada em comum. Na África, tive de reconsiderar minhas idéias preconcebidas. Era preciso render-me à evidência: os africanos se pareciam muito com os japoneses no plano das emoções. Geralmente eu podia adivinhar rapidamente o que pensavam. Depois de algum tempo na África, acabei por esquecer-me da cor de sua pele. Seus rostos lembravam-me exatamente aqueles dos fazendeiros japoneses. Encontravam-se neles, como em nós, os mesmos tipos psicológicos. O estilo de construção de suas casas lembrava o das fazendas tradicionais japonesas. Nos confins da África negra acabei alimentando a ilusão de estar no Japão. Em todo caso, é na Europa que me sinto mais longe do Japão. Revejo minha vida, a educação ocidental que recebi, os hábitos europeus que adotei, meus cafés da manhã com pão e leite, por exemplo, minhas leituras que consistem essencialmente em romances europeus e americanos, e no entanto, nunca sei o que se passa num cérebro ocidental. Finalmente, convenci-me de que o lugar mais distante do Japão é a Europa e não a África ou a Índia.

Aqueles cem dias na África nos pareceram longos. Passar vinte e quatro horas, todos os dias, na companhia de vinte pessoas de diferentes nacionalidades não era nada fácil. Uma sucessão de querelas, histórias de amor, entusiasmo e desespero. Às vezes, acontecia de nos encontrarmos no meio de um verdadeiro *happening*: um ator decidiu um dia partir sozinho para um passeio na montanha e acabou se perdendo. Partimos todos em sua busca pela montanha rochosa, berrando seu nome aos quatro ventos. Chegou um momento em que a presença dos outros me pesava de uma tal maneira que acordava no meio da noite e, estirado na minha cama, começava a contar quantos dias ainda faltavam para o término da viagem. Quando nos preparamos para subir novamente o Saara, no caminho de volta, cada um de nós só desejava isolar-se dos outros. Na hora do almoço, depois da divisão das latas de sardinha, cada um ia para um lado na esperança de achar um lugar em que pudesse ficar sozinho. Sem dúvida, era uma coisa difícil, já que estávamos numa região sem colinas nem bosques.

Durante esse período de pesquisa do "teatro rústico", senti que eu mesmo tinha me transformado num "ator bruto". No primeiro ano, eu continuara a trabalhar mais ou menos como um ator tradicional. Nunca me sentia muito à vontade para entrar bruscamente num espetáculo, sob os olhos de um público sentado em torno de mim. Tinha a necessidade de me esconder nos bastidores antes de entrar em cena, achava que havia um "mistério" do ator. Peter dizia que essa visão do ator era válida para as épocas e culturas que possuíam uma fé extremamente forte no poder dos seres divinos. Nessas situações, o ator, quando representa, não é percebido como um ser humano comum. Ele é, ao contrário, possuído por um deus e torna-se seu representante em cena. O próprio palco transforma-se então num lugar sagrado, separado da vida cotidiana.

Hoje em dia, esse elemento sagrado desapareceu. O ator não é mais um ser à parte. É por isso, concluía Peter, que as ações devem ser representadas no mesmo nível do público, e não num palco mais alto e separado. O ator não se diferencia em nada da massa de espectadores, até o momento em que avança e atua. Só então ele se torna ator.

No *kathakali* (teatro sagrado da Índia), o ator necessita de seis horas para se maquiar. Durante esse período ele se prepara para o espetáculo, entrando lentamente num outro estado de consciência. No Japão, eu fazia algo similar. Mas na África, não havia nem bastidores, nem camarins, nem palco, nem cortina. Simplesmente um tapete no chão. Os atores sentavam-se perto do tapete, no meio do público, depois dirigiam-se até o tapete e começavam a representar. Fui então forçado a me livrar de meu velho hábito que consistia em preparar a ilusão que eu me propunha a apresentar, antes de entrar em cena. Era preciso, agora, que eu a criasse representando, sem nenhuma preparação. Esse trabalho acabou me dando confiança na minha própria capacidade de tocar o público, ainda que não tivéssemos uma língua em comum. Desde essa época, mesmo quando trabalho num palco europeu, não tenho mais necessidade de um esquema fixo para atuar, sou capaz de improvisar quando é preciso, e adquiri uma importante habilidade para reagir a uma situação nova ou inesperada, a tudo aquilo que pode ocorrer num espetáculo. Aprendi a ser um "ator bruto".

Um dia, Peter perguntou a um espectador africano o que o público gostaria de ver. Ele respondeu:

"Não queremos comédia, pois já rimos muito no nosso dia-a-dia. Queremos ver alguma coisa de misterioso e assustador".

Ele queria ver uma realidade mais elevada do que aquela da vida cotidiana. Veio-me instantaneamente a lembrança de uma experiência de minha infância. Tinham me levado para assistir a uma peça de teatro popular, que era representada em frente ao

templo local. Lembro-me de ter visto os atores com curiosidade e de ter pensado que eram pessoas "à parte", misteriosas e um pouco assustadoras. Tinha me esquecido completamente daquela impressão, até o momento em que aquele homem fez esse comentário. Esses dois elementos, o mistério e o perigo, são na verdade muito importantes.

Associa-se geralmente o desejo pelo "misterioso" com o teatro "sagrado". Porém, mesmo nesse tipo de teatro, somente o mistério não é suficiente, é preciso que ele tenha algo de perigoso, ou então o espetáculo corre o risco de se transformar numa cerimônia religiosa e não em teatro. A mesma coisa serve para o "teatro rústico": é preciso que uma ameaça de perigo se misture ao riso. O teatro, de qualquer tipo que seja, precisa desse elemento essencial que é o perigo.

Todo esse preparo na África tinha sido feito para a apresentação d'*A conferência dos pássaros*, um espetáculo baseado num texto escrito por um místico persa do século XII, Farid Uddin Attar. Ali se evoca uma época antiga em que a desordem reinava no mundo dos pássaros: querelas constantes, conflitos, controvérsias. Um dia, um velho pássaro, a Poupa, pediu a todos os pássaros que fizessem uma assembléia geral. Então ele lhes disse: "A razão de nossas discussões intermináveis é que não temos um rei. No entanto, o rei existe, e se chama Simorg. Partamos então à sua procura, eu serei o guia de vocês".

Os outros pássaros aprovaram a idéia e partiram numa longa busca. Muitos deles morreram de calor e sede no deserto, outros abandonaram a expedição e voltaram para casa, incapazes de suportar por mais tempo as privações. No final, apenas alguns pássaros chegaram até o portão do palácio do rei, depois de ter atravessado sete vales. A Poupa, dirigindo-se ao guarda que estava na frente do portão, disse que eles tinham vindo para ver o rei, ao que ele respondeu: "Não há nenhum rei". Os pássaros ficaram completamente atordoados; alguns desmaiaram. Voltaram-se contra a Poupa, na maior decepção, gritando: "Se soubéssemos que não havia rei, nunca teríamos enfrentado essa viagem terrível!"

A própria Poupa estava esgotada. Todos os pássaros prostraram-se no chão, diante do portão do palácio, e estavam dispostos a se deixarem morrer. O guarda então reapareceu e lhes disse: "Agora vocês podem ver o rei". Assim, abriu o portão e os pássaros entraram. Foi-lhes mostrado um espelho. "Se vocês quiserem encontrar o rei (o Simorg), olhem no espelho". Cada pássaro olhou o espelho e constatou um mistério: quando olhava o espelho numa direção, via-se a si próprio; quando olhava em outra, via o rei.

Essa história servia também para o nosso grupo: ao término daquela longa e tórrida expedição africana, não havia nada, nenhuma revelação em particular. Depois de ter viajado durante cem dias, ter visto e tido impressões diferentes em lugares variados, nós mesmos e nossas experiências eram tudo o que nos restava. Nada podíamos fazer a não ser reexaminar o nosso eu interior. No fim de tudo, é apenas o próprio eu que se encontra, nada mais. Como diz Attar em seu poema:

"Fizestes uma longa viagem para chegar ao viajante".

Fim

6

Unindo os dois teatros

A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS II

Teve início o terceiro e último ano da jornada teatral do CIRT. No Irã, tínhamos nos concentrado no "teatro sagrado", culminando com a encenação de *Orghast* em Persépolis. O "teatro rústico" foi o tema de trabalho do segundo ano, e nossas pesquisas nos levaram à África. No terceiro ano, planejamos unir esses dois teatros.

A fábula sufi *A conferiencia dos pássaros* foi o tema do trabalho no terceiro ano do CIRT. Nossa idéia era a de criar um espetáculo dramático a partir do poema persa, depois apresentá-lo numa turnê pela América. A turnê se encerraria com um espetáculo no Brooklyn, que ilustraria para um largo público os resultados de três anos de pesquisa do Centro.

No fim de junho de 1973, chegamos a uma cidadezinha chamada San Juan Bautista, a uns quarenta quilômetros ao sul de São Francisco. No século XVI, os espanhóis tinham construído ali um monastério cujos vestígios ainda podem ser vistos. Estava previsto um intercâmbio com uma célebre companhia chamada Teatro Campesino. Encontrávamo-nos no centro de uma região vinícola. No momento da vindima, que ali acontecia no começo do verão, muitos imigrantes clandestinos provenientes do México vinham à procura de emprego. Os proprietários aproveitavam-se disso para explorá-los, contratando-os por um salário de miséria e instalando-os em verdadeiras pocilgas. Em 1964, numerosas greves tinham agitado a região, provocadas por um certo Cesar Chavez que tinha conseguido organizar um sindicato oficial. Durante as sublevações de 1964 e 65, um grupo de jovens mexicanos tornou-se solidário aos grevistas, encorajando-os com total apoio. Uma das personalidades dominantes desse grupo era Luis Valdez, hoje mais conhecido como o diretor do filme americano *La bamba*. Esse grupo originou-se do Teatro Campesino. Com o tempo, as produções do grupo evoluíram, mantendo sempre suas características de teatro político engajado, visando a dar força aos grevistas e à massa de trabalhadores, através de *sketches* musicais de natureza satírica, apresentados durante o período de estio.

Utilizavam-se de mitos mexicanos que interpretavam cantando e dançando. Seu público, a partir de seu núcleo mexicano, tinha se expandido até as camadas da classe média americana, fortalecendo pouco a pouco a reputação da companhia. Inicialmente, tínhamos vindo para trabalhar com eles n'*A conferência dos pássaros*, de Attar, mas as coisas evoluíram de maneira diferente do previsto. Naquele verão, novas greves estouraram e o Teatro Campesino teve de se mudar para poder apoiar os grevistas. Decidimos acompanhá-lo. Nosso destino era Santa Bárbara, centro de encontro dos grevistas, ao sul de San Juan Bautista.

No caminho, paramos num bar para tomar uma cerveja. Notando que éramos estrangeiros, o dono nos perguntou aonde íamos. Quando respondemos que estávamos indo encontrar os grevistas, sua expressão mudou completamente: "Meu Deus, o que é isso!", gritou.

Pensei estar numa cena clássica dos filmes de vampiro quando alguém comunica a intenção de ir

até o castelo de Drácula. O homem ficou branco como cera e desejou-nos boa sorte com um ar completamente espantado. O pavor e a surpresa do californiano eram facilmente explicáveis. O sindicato mexicano estava numa situação perigosa, pois ia enfrentar um outro sindicato, o dos *teamsters* (caminhoneiros), que contava com alguns recursos da máfia. Todos os caminhoneiros pertenciam a esse sindicato, que tinha uma reputação deplorável. Os *teamsters* tentavam assumir o controle de toda a mão-de-obra da vinha, e faziam novos recrutas no sindicato mexicano dirigido por Chavez. O homem do bar nos disse que os grevistas manifestavam-se contra essa ingerência dos *teamsters* no seu próprio sindicato, e que corríamos o risco de nos dar mal se fôssemos até aquele lugar.

– Como assim, nos dar mal?

– Bem, para começar, tomem cuidado com os cães.

– Que cães?

– Cães especialmente treinados para atacar, que eles podem soltar em cima de vocês. Mas os cães não têm culpa nenhuma, são uns coitados.

Trocamos olhares inquietos.

– Bem, o que podemos fazer é ficar o mais próximo possível do nosso ônibus, se formos obrigados a cair fora.

Exatamente como no Irã.

A situação era na verdade mais grave do que pensávamos. Cedo pela manhã, um carro aproximou-se de maneira brusca do piquete de greve e, de dentro dele, vieram tiros na direção dos grevistas. Um trabalhador mexicano acabou sendo morto. Na nossa chegada, a tensão estava no pico. Os grevistas diziam que os assassinos eram provavelmente os homens da máfia, agindo por conta do sindicato dos *teamsters*, o que reforçava ainda mais a solidariedade com o sindicato mexicano.

Quanto a nós, estávamos confusos diante dessa situação. O que fazer num clima tão tenso? Nossos *sketches* pareciam completamente fantasiosos e deslocados. Seríamos ridicularizados. Sem nenhuma outra opção, perguntamos aos grevistas o que eles gostariam de assistir como espetáculo. E eles responderam: "Os *teamsters*". Nunca tínhamos visto sequer um deles, mas os representamos baseados nos desenhos de gângsteres de histórias em quadrinhos. Em seguida, quiseram ver um "proprietário". Com alguns trapos, fizemos então vários enchimentos em nossas camisas e construímos perfeitos estereótipos de "capitalistas". Se Karl Marx tivesse podido nos ver, pagaria muito bem por nossas cabeças. Mas a gravidade das circunstâncias, a realidade da ameaça que representavam as balas dos *teamsters* davam um sentido a nossos pobres estereótipos.

Luis Valdez, diretor do Teatro Campesino, elucidou sua posição do seguinte modo:

"Não são apenas razões políticas e econômicas que nos motivam a apoiar essas greves. Trata-se, mais profundamente, do futuro cultural da humanidade. Os americanos enviam um foguete para a Lua, que volta trazendo algumas pedras recolhidas de sua superfície – é assim que eles conseguirão compreender melhor os mistérios universais ligados à Lua, as relações entre a Lua e o oceano, entre a Lua e o ciclo menstrual feminino? A cultura mexicana, que tem suas raízes na dos índios da América, não procura entender o universo de uma maneira tão superficial e materialista. Fazemos teatro a fim de compreender os homens e a sociedade, e sua relação com os poderes cósmicos que os ultrapassam, representados pelo Sol e as estrelas. Nossa motivação principal para apoiar as greves não é política, já que não admitimos que a relação trabalhador–patrão se limita ao simples nível econômico. Queremos que a relação seja, mais profundamente, de ser humano para ser humano".

Depois da Segunda Guerra Mundial, a ciência passou a ser o novo deus, substituindo na cabeça das

pessoas o papel que tinha representado o cristianismo, hoje em dia decadente. A ciência surgiu como um valor absoluto, capaz de vencer a pobreza e as doenças, e de trazer a paz, pondo fim aos desentendimentos que corroem a humanidade. Hoje ficou claro, aos olhos de todos, que essa aura todo-poderosa era apenas ilusão. No entanto, a ciência ocidental e o racionalismo que a tornou possível passaram a ser a meta do mundo inteiro. O Oriente Médio, a África, a América do Sul, a Ásia, todos seguem essa via que os distancia de suas próprias culturas, de seus próprios sistemas. É por isso que quando encontro nos países ocidentais pessoas que, como Luis, do Teatro Campesino, se recusam a vender suas tradições numa liquidação qualquer e se esforçam para enfrentar o mundo moderno, conservando seus valores tradicionais, fico fascinado, maravilhado.

Durante nossa permanência na Califórnia, atingi a idade de 40 anos. Esse dia foi estranhamente calmo, sem greve nem manifestações. Para mim foi um grande choque. Confúcio disse:

"O homem encontra a inspiração aos trinta anos. Aos quarenta, não hesita mais".

Tinha chegado a essa idade fatídica. E qual era a minha situação? Não tinha casa, nem família, nem celebridade, nem dinheiro. Tudo o que possuía no mundo era meu corpo e minha bagagem. Tinha ganhado apenas rugas e cabelos brancos. Tinha perdido para sempre meus velhos mestres, meus parentes e amigos que não estão mais neste mundo. Sem contar meus cabelos pretos e alguns dentes. Lembro-me de que Mishima dizia:

"Se eu me matar, vai ser aos quarenta anos".

De fato, ele era mais velho do que eu quando morreu. Foi aos quarenta anos que Peter Brook deixou a Royal Shakespeare Company para aventurar-se em suas pesquisas pessoais. Ele partiu no auge de sua fama. Grotowski também, com a mesma idade, abandonou o teatro para ir meditar em meio à natureza com seus discípulos.

A meio do caminho desta vida
achei-me a errar por uma selva escura,
longe da boa via, então perdida.

Ah! Mostrar qual a vi é empresa dura,
essa selva selvagem, densa e forte,
que ao relembrá-la a mente se tortura![3]

Assim fala Dante nos primeiros versos d'*A divina comédia*. Não é fácil para ninguém atravessar essa fronteira da metade da vida. No Japão, segundo uma crença antiga, a idade de quarenta e dois anos é nefasta para os homens. Aliás, o ano anterior e o seguinte são igualmente pouco propícios.

Na noite de meu aniversário, eu passeava pelas ruínas do monastério de San Juan Bautista, na companhia de uma atriz americana, chamada Michèle Collison. Ela tinha os ombros largos, aparentando ter o dobro do meu tamanho. A seu lado, sentia-me como uma mosca pousada em sua mão.

– Michèle, hoje faço quarenta anos. Passeando assim com você, tenho a impressão de ter ficado bem menor do que ontem.

– Nesse caso, daqui a dez anos, quando eu também tiver quarenta, você acha que eu serei mais magra e mais baixa?

Tenho um amigo suíço, um banqueiro, que um dia me disse:

– É ótimo fazer o que nos agrada enquanto somos jovens. Mas o que é que você vai fazer quando ficar velho?

– Eu me contento com pouco: arroz integral, sopa de missô e tofu; essas coisas não custam caro, por isso não tenho com que me preocupar.

– E se ficar doente? Hoje, talvez você ainda se sinta jovem, já que os japoneses aparentam pelo menos dez anos menos do que têm. Mas você já tem quase quarenta.

Os atores do Teatro Campesino organizaram em minha homenagem uma festa de aniversário à mexicana. Tequila era o que não faltava; a atmosfera estava muito alegre à luz dos lampiões. Cantavam *Happy birthday to you*, no entanto, com uma variante:

Happy morte *to you*, *happy* morte *to you*, *happy* morte *to Yoshi Oida*, *happy* morte *to you*.

– Como assim? Feliz morte Yoshi Oida! O que querem dizer com isso? Estou comemorando hoje o dia do meu nascimento!

Estariam se divertindo à minha custa? Soube que, na verdade, aquilo fazia parte da maneira mexicana de ver a realidade. O nascimento é um feliz acontecimento, assim como a morte. É um ponto de vista que nada tem que ver com a crença oriental na reencarnação. Os mexicanos são cristãos, mas sua religião é uma combinação entre o cristianismo que lhes foi transmitido pelos espanhóis e as crenças das populações indígenas locais. Para um cristão comum, depois da morte o homem vai para o céu ou para o inferno. Nascemos para sofrer, a vida é um vale de lágrimas. Não existe felicidade a não ser no outro mundo, depois do Juízo Final. Para os mexicanos, ao contrário, vida e morte são, tanto uma quanto outra, "começos" e são entendidas como dois aspectos de uma mesma realidade.

Tive uma experiência similar na África. Um dia, ao anoitecer, escutamos o som de tambores enquanto nos instalávamos nas imediações de um vilarejo. O que estaria acontecendo ainda àquela hora? Estavam enterrando um dos moradores. A curiosidade fez com que fôssemos ver a cerimônia, e partimos para a vila já no escuro. Andamos muito tempo. E quando chegamos, o que foi que vimos? Os nativos dançando num ritmo alucinado, absolutamente contentes. A morte não era negativa a seus olhos, mas um evento de alegria, digno de ser comemorado.

---

[3] Alighieri, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte, Villa Rica, 1991. (N.T.)

Evocando essa lembrança, senti-me feliz quando os atores mexicanos cantaram para mim "*Happy* morte *to you*".

Antes de tomar o avião para Nova Iorque, passamos um tempo no Colorado, no centro dos Estados Unidos. Ainda se podem encontrar no Colorado algumas reservas indígenas que, com certeza, evocam a serenidade e a beleza de uma época passada, quando os índios levavam uma vida livre e pacífica. Colaboramos com um grupo teatral indígena, durante certo tempo, e pude notar até que ponto os procedimentos utilizados pelos índios lembravam-me os do teatro japonês.

O trabalho dos índios era muito sensível e delicado, em particular no que se refere à voz e ao movimento. Não havia neles a rudeza que associo sempre ao teatro ocidental. No entanto, o teatro ocidental sabe trabalhar com o elemento-surpresa, o que fica bastante evidente no processo de improvisação.

Quando comecei a trabalhar na companhia de Brook, eu me surpreendia com as múltiplas maneiras segundo as quais um dado tema podia ser abordado por personalidades diferentes. A incrível diversidade das abordagens me deixava abismado. Os japoneses são, em geral, muito lógicos e conseqüentes em sua maneira de se aproximar das coisas. Posso quase sempre prever como um japonês vai reagir diante de uma dada situação. Sua imaginação é racional, contrariamente à da maioria dos ocidentais, que é fantasiosa, original, bizarra. Nunca soube prever a reação de um ocidental, tamanha é sua capacidade de fazer acrobacias com a imaginação. Assim, no começo de nosso trabalho no CIRT, fizemos uma improvisação composta de várias cenas. As primeiras exigiam dos atores que escalassem andaimes e subissem cada vez mais alto. Mas a cena final teria de ser feita no chão. Os atores escalaram então, indo para o alto, conforme a improvisação se desenrolava, até o momento que descobriram, de repente, que tinham um problema: como fazer a cena seguinte? Seguiu-se uma longa discussão que, como um japonês típico, achava totalmente inútil. Para mim, a solução era evidente: se precisamos terminar a cena no chão, não se pode subir tão alto antes. Se ficássemos a uma altura razoável durante as cenas precedentes, poderíamos facilmente voltar ao solo em seguida. Entretanto a discussão continuava até que alguém sugeriu:

"Vamos pegar uma escada e apoiá-la nos andaimes".

Essa solução resolveu o problema e permitiu ao mesmo tempo expandir visualmente as dimensões do espetáculo. A reação japonesa, em sua lógica típica, teria eliminado a escada do espetáculo. Prevendo todas as dificuldades que podem surgir, nós arranjamos uma "solução" que evita o problema em vez de resolvê-lo, e, procedendo dessa maneira, eliminamos o acaso e o inesperado, perdendo o elemento-surpresa. Em poucas palavras, não é bom pensar muito, prever demais; a lógica cria obstáculos à espontaneidade, ao frescor do inesperado. Trabalhando com atores não japoneses, acabei por aprender a utilizar minha imaginação de maneira mais criativa, mais fantasiosa. Agora estou convencido de que essa é a única maneira de ir mais longe. É uma das razões pelas quais continuo a trabalhar na Europa.

As muitas raças existentes na Terra mantêm, hoje em dia, relações complexas e que vão mudando com o passar dos anos.

Lembro-me dos faroestes americanos a que assistia quando era pequeno. Admirava profundamente os heróis desses filmes, que chacinavam os índios. John Wayne parecia-me, assim como a meus amigos, um defensor do que é certo. Mas, na realidade, era ele o "malvado". Os filmes tratavam da invasão do continente americano pelos europeus e do genocídio indígena. Os infelizes dos índios brigavam apenas para se defender e proteger seus territórios. Eram filmes profundamente cruéis.

Lembro-me também de um desenho animado a que assisti na mesma época. Viam-se japoneses cortando a cabeça de vários chineses, como se fossem abóboras. Esses desenhos animados divertiam-me muito, mesmo se me provocassem alguns questionamentos. O que se passava na cabeça daqueles desenhistas japoneses? Os preconceitos expostos em seus filmes eram realmente os preconceitos que eles tinham? Será que verdadeiramente acreditavam que a invasão japonesa na China era justa e que era legítimo decapitar pessoas, desde que fossem chinesas?

Deixamos o Colorado em direção ao nosso destino: Nova Iorque. Essa é a cidade da ambição. Ali as pessoas só pensam numa coisa: progredir em suas carreiras, ascender socialmente, obter sucesso a qualquer preço, e isso é válido para todos os meios, tanto no mundo das artes e da política quanto no dos negócios. Quando vemos as pessoas nas ruas, percebemos que andam com a cabeça voltada para a frente, com suas cegas determinações. Poderíamos dizer que guardam perpetuamente nos olhos a imagem da riqueza e da glória. Os europeus gozam dos americanos, dizendo:

"Numa conversa entre americanos, de cada dez palavras, cinco são *dollar*".

Mas se Paris é cosmopolita, Nova Iorque é provavelmente ainda mais. Gente de todas as raças, vindas de todos os cantos do mundo encontram-se nessa cidade para aí satisfazer suas ambições, em todos os campos de atividade possíveis. Talvez seja o único lugar do mundo onde os japoneses são tratados relativamente com certa igualdade em relação à comunidade branca.

Assim como na África, apresentamos nossos curtos espetáculos em todos os lugares do Brooklyn. Representávamos nas praças públicas ou em centros de associações. O público era, na maioria, formado por negros. Descendentes de africanos vindos como escravos pertenciam à mesma raça étnica, mas suas reações, enquanto público, eram muito diferentes. Às vezes pedíamos a um espectador, como já havíamos feito na África, que participasse do espetáculo. No começo, a reação era quase sempre a mesma, no mundo inteiro: diante de uma situação imprevista, o espectador fica uns minutos todo atrapalhado, não sabe o que fazer. Porém, assim que ele se dá conta, podemos constatar diferentes reações, de acordo com cada país. Os negros do Brooklyn reagiam com violência e de maneira destrutiva. À vezes punham-se a xingar e a destruir nossos equipamentos do cenário. Essa maneira de reagir era a única que conheciam. Numa ocasião, um deles atirou-nos um ovo cozido na cara (pensando bem, para que andar com um ovo cozido no bolso?). Comparando-os com seus congêneres africanos tão calmos, não podemos deixar de nos questionar sobre o que poderia ter provocado uma mudança tão radical. A América parece ter tudo. No entanto, quando observamos os habitantes de Manhattan, de costas (no Japão, considera-se que ver alguém de costas, e não simplesmente olhar o seu rosto, é a melhor maneira de perceber seu estado de espírito), vemos a solidão, o desespero, a derrota.

Um dia, o célebre encenador polonês Jerzy Grotowski fez-nos uma visita em nosso estúdio do Brooklyn, na companhia de seus atores. Nessa época, éramos os dois grupos predominantes de teatro experimental. A atmosfera estava ligeiramente tensa, com os dois grupos reconhecendo-se mutuamente. De repente, Grotowski aproximou-se de mim, que estava tocando flauta. Lançou-me a palavra *omae* ("você", em japonês popular). Talvez ele tivesse aprendido a palavra ao longo de uma viagem ao Japão. Nem notei que ele me falava em japonês mas, sem pensar, repliquei com o som *pi* de minha flauta. Novamente, ele disse: *omae*. E novamente respondi *pi*. *Omae-pi*, *omae-pi*, *omae-pi*. Isso talvez tenha durado quinze minutos. A comunicação parou espontaneamente, de maneira natural. Olhamo-nos... tínhamos nos encontrado por várias vezes no passado, mas sem trocar nada além de banalidades: "Como vai?", "O que você está fazendo nesse momento?", "Quanto tempo vai ficar em Paris?" Isso me parecia um pouco distante. Mas, depois dessa conversação *omae-pi*, tive a impressão de ter, pela primeira vez, compreendido sua humanidade, e de uma maneira completamente nova. A verdadeira comunicação entre os homens não se dá somente pelo contato físico ou através das palavras. Ela vem de um nível mais profundo, e poderíamos descrevê-la como o encontro entre duas almas. As palavras servem apenas para desencadear esse processo mais intenso. Para chegar a fazer com que aconteça essa ligação invisível entre os homens, o teatro revela-se precioso, exatamente como a comunicação irracional do tipo *omae-pi*.

Mas, para isso, não preciso ser ator. Conceitos como "técnica japonesa de interpretação teatral", "ator japonês" ou "a natureza internacional da interpretação teatral" só têm sentido se considerarmos o teatro como uma entidade independente. Se consideramos o teatro como algo que faz parte da vida no seu todo, esses conceitos perdem o sentido. Não é mais necessário ser um grande ator, nem apresentar um espetáculo deslumbrante para impressionar o público. Basta aceitarmos nossa própria responsabilidade enquanto membros da sociedade humana. O essencial é sabermos nos comunicar com os outros, num nível profundo. Como chegar a essa tão falada comunicação? Como

conseguir libertar-nos de todos os nossos entraves? Vem-me uma outra questão: por que a comunicação com o outro é tão importante? É possível que meu caráter esteja na base dessa última preocupação. Não consigo me revelar a não ser no palco. No dia-a-dia, não sou de fazer contato facilmente. Em suma, talvez a interpretação sirva para mim como um tipo de terapia, permitindo que eu me desbloqueie. Seria, entretanto, ruim escolher a atividade de ator para compensar a natureza sempre insatisfeita da vida cotidiana. De que forma alguém que não é comunicativo na vida poderia emocionar no palco? Não se pode querer ser um bom ator em cena sem antes ter atingido um certo equilíbrio na vida. Prefiro as artes sadias àquelas que são mórbidas.

Fizemos no Brooklyn uma apresentação destinada a apresentar o resultado de três anos de pesquisa: foi a primeira versão d'*A conferência dos pássaros*. Os espetáculos que se seguiram, como *Carmen*, *A cerejeira* e o *Mahabharata*, foram fruto desse período experimental. O fato de agora conseguir realizar minhas próprias produções – e de outros encenadores que trabalharam em nosso grupo (como Maurice Bénichou, Michèle Collison-George, Myriam Goldschmidt, Alain Maratrat, Bruce Myers, Arby Ovanessian e Andrei Serban) montarem, logo em seguida, bons espetáculos em seus próprios países, tornando-se célebres – foi também uma conseqüência desse trabalho de pesquisa. O impacto real do que aconteceu nesse período só foi possível de ser observado com o passar do tempo.

No final de setembro de 1973 nós, os "pássaros" do CIRT, depois de uma viagem de três anos para descobrir o "rei", tivemos de abandonar nossa busca. Não tínhamos mais patrocinadores para prosseguir a viagem.

7

Pesquisa teatral na cultura japonesa

Após três anos de intensas pesquisas teatrais que me fizeram rodar o mundo, sentia-me como um estrangeiro no Japão. Retornei em dezembro de 1973. Eu estava diferente e, ao mesmo tempo que sentia necessidade de voltar às minhas raízes culturais, não estava seguro de que me enquadraria naquela sociedade. Surpreendia-me ver o quanto o Japão tinha mudado durante minha ausência. Tóquio tinha mudado demais. Os sinais da riqueza crescente do Japão saltavam aos olhos, vistos sobretudo na construção civil que conhecia um desenvolvimento formidável. Superficialmente, o modo de vida tinha mudado. Os japoneses utilizavam agora computadores do tipo ocidental, tinham também se ocidentalizado na maneira de comer e de se vestir. Os modos acompanhavam as últimas tendências internacionais. Percebi que, com relação à vida espiritual e às atitudes emocionais, os japoneses tinham igualmente mudado. Infelizmente, nosso povo parecia ter se esquecido de suas idéias mais elegantes, como o conceito de *wabi*.

A palavra *wabi* contém a idéia de pobreza. Aos olhos da sociedade, os valores que contam são o poder, a riqueza e o sucesso. Mas existem outras fontes de riqueza, que estão muito além da riqueza compreendida no sentido puramente material da palavra. Pode-se ser materialmente muito pobre, viver-se sozinho numa cabana miserável e possuir uma grande riqueza interior, que provém da clara consciência que se tem de seu papel no universo. É isso o que quer dizer *wabi*: "exterior pobre, interior rico".

Quando observamos uma multidão de japoneses, percebemos que seus rostos guardam uma expressão de serenidade. No Ocidente, é diferente. Alguns parecem à beira de uma depressão nervosa, outros esgotados pela pobreza, outros ainda têm expressões de animais predadores. Fazendo uma comparação, os japoneses parecem ser muito felizes. Poderíamos até dizer: "Se existe um deus, é um deus particularmente favorável aos japoneses". Mas às vezes os japoneses se esquecem de que o bem-estar de que desfrutam é apenas uma conseqüência de seus próprios esforços, e começam a acreditar que seu sucesso econômico é a marca de uma superioridade natural. Essa atitude é perigosa, pois pode levar à arrogância. O tipo de arrogância que pode ser punida com uma outra bomba atômica.

A sociedade japonesa é agora muito rica no sentido material. Espero que possamos descobrir uma maneira de ficarmos igualmente ricos no plano espiritual, de maneira que nosso interior seja tão rico quanto nosso exterior.

Decidi aproveitar o fato de estar no Japão para me lançar num projeto de pesquisa de três meses que chamei de "A voz e o movimento nas práticas espirituais japonesas".

Durante os três anos com Brook, o grupo tinha dedicado três meses por ano às atividades de pesquisa. No primeiro ano, exploramos o conceito de "teatro sagrado", no Irã; no segundo, o "teatro rústico", na África; e no terceiro ano, exploramos a "união do rústico com o sagrado", na América do Norte. Decidi então criar sozinho meu quarto ano de pesquisa no Japão.

Ao longo desses três anos, certas práticas tinham-me particularmente chamado a atenção: os cantos e as danças da tradição sufi, o budismo tibetano e as cerimônias religiosas africanas. Eu me interessava pelo fato de que esses rituais eram executados não para o prazer dos espectadores mas, em parte, para o desenvolvimento espiritual e para a evolução daquele que o executava. Em suma, para essas populações, os cantos e as danças são um meio de liberar suas energias, ou, como dizemos no Japão, *gyoho*, uma disciplina espiritual.

Nos templos zen, *satori* (a iluminação) é atingido por intermédio do ato físico da prática *za-zen* (meditação sentado). No xintoísmo, chegamos a ele pelo *misogi* (purificação do corpo e do espírito pela imersão num rio ou mar) e *tchinchin-kon* (pacificação da alma). *Mikotonori* ("palavras de louvor"), no xintoísmo, e *shomyo* (oração declamada), no budismo shingon (seita do budismo esotérico), são encantamentos que contêm vários elementos teatrais poderosos, mas que são fundamentalmente exercícios religiosos para o executante. Eu queria verificar se poderia também utilizar minha prática teatral como uma disciplina espiritual.

Fui até o monte Koya, que é a montanha sagrada do budismo shingon. Ouvindo o som dos gongos do templo, pensei que os faziam soar para celebrar o fim do ano. Um monge shingon de nome Hideyuki Nagaoka, um de meus antigos colegas de escola, veio me receber. Ele havia pertencido ao mesmo grupo de teatro que eu, embora fosse mais velho. Depois dos exames finais, pensando em seu futuro, ele decidiu passar sua vida como monge num templo shingon onde seu pai exercia a função de superior. Deu-me um livro sobre o budismo esotérico.

Como as seitas esotéricas (shingon e tendai-shu) utilizam mais encantamentos, sons e movimentos sagrados que as outras tradições budistas, elas eram perfeitamente convenientes ao meu trabalho de pesquisa. Nas práticas shingon, os mudras (movimentos) e os mantras (cantos) são únicos e, além disso, no cerne da disciplina espiritual shingon, encontram-se os conceitos de *shin*, *ku*, *yi*. *Shin* é o movimento do corpo, *ku* é a expressão verbal e *yi* é a vontade, a intenção e a imaginação (a concentração mental). A unidade, que se tenta obter entre *shin*, *ku* e *yi*, na prática *shingon*, é extremamente parecida com o processo de interpretação teatral. Quando o ator interpreta um papel, ele deve transformar sua ação, seu discurso e seu pensamento.

Queria estudar esses mantras e mudras e pesquisar o estado de unidade em que o *shin*, *ku* e *yi* se harmonizam. A fim de chegar a isso, tive de seguir o *shido kegyo*, que é o aprendizado que permite tornar-se definitivamente um membro da comunidade de monges do budismo esotérico. Nas religiões esotéricas, não existem livros, nem manuais a seguir e, antigamente, o período de formação durava quatro anos. Em nossos dias, certos monges terminam sua formação em um ano, outros em três meses, outros ainda em apenas quarenta dias. O objetivo é formar monges em pouco tempo. No meu caso, a meta não era a de me tornar um bonzo, mas a de adquirir a experiência daquela prática em seu contexto. Queria então uma formação do tipo acelerada. Alguma coisa como um "concentrado instantâneo de *shido kegyo*". Esse aprendizado é dado por um *ajari*, um sacerdote de alta graduação, responsável pela transmissão do saber esotérico. Trata-se de uma transmissão pessoal de mestre para discípulo, como a água que passamos de uma mão para a outra. Por isso, tive de encontrar um mestre que me aceitasse como discípulo. Dirigindo-me ao centro de pesquisa Shingon Shu Jiso de budismo esotérico, pedi fervorosamente a Aoki Yuko Daisojo que ele aceitasse ser o responsável pelo meu aprendizado. Era um monge de alta graduação, célebre pela beleza de sua voz quando recitava as preces. Tinha a idade de oitenta e quatro anos quando lhe fiz essa solicitação. Mesmo assim aceitou generosamente ter-me como discípulo. Ele insistia apenas numa condição: eu devia renunciar à vida comum e raspar a cabeça. O *shido kegyo* é uma formação iniciática para tornar-se monge e não pode ser transmitida àquele que leva uma vida comum. Via-me diante de um problema considerável. Intelectualmente, estava convencido de que existia uma relação entre a interpretação teatral e a existência de um mundo espiritual, Deus (o macrocosmo) e o teatro (o microcosmo), interpretação e oração. Esses três anos de pesquisa tinham me levado a essa convicção. Porém, enquanto indivíduo, eu não acreditava na presença de uma energia universal, ou numa existência transcendental. Compreendia, no plano da lógica, a relação entre a religião e o teatro, mas não queria fazer parte de nenhuma comunidade religiosa.

Tinha naturalmente sentido em várias situações, por ocasião de cerimônias de que participei, a presença de certos tipos de energia que evocavam algo de transcendente. Não estava tão pronto para deixar a vida comum para passar o resto do tempo meditando sobre essas questões. Por outro lado, eu me interessava profundamente pelo *shido kegyo*, pelo seu contexto e por seus métodos. Esforçava-me, assim, por convencer-me a renunciar ao mundo. Bem, já tinha percorrido metade do caminho, não tinha um lar e só conhecia a companhia de minha mala... aliás, ao término da iniciação, havia a possibilidade, se eu quisesse, de pedir para voltar à vida comum. Decidi, então, fazer aquilo que me fora pedido.

Como o *shido kegyo* começava apenas dali a mais de um mês, resolvi passar esse meio-tempo estudando as posturas da ioga. Seguindo o conselho de um amigo encenador, fui até o Centro de Pesquisa Internacional de Psicologia Paranormal. Esse amigo, sabendo de minhas intenções, havia me dito o seguinte:

"Você quer estudar voz e movimento nas práticas espirituais japonesas, mas todas as práticas fundamentais que são ensinadas pelo xintoísmo e pelo budismo provêm da ioga. Se você quiser conhecer melhor os conceitos japoneses, comece pela ioga, que é a fonte principal. Vá até Tóquio e fale com o professor Motoyama. Sua mãe é uma sacerdotisa de alta graduação (*miyaji*), no santuário de Tamamitsu, e também uma grande xamã. Mas, no seu caso, recomendo o filho, o jovem professor Motoyama. Ele é doutor em Psicologia na universidade de Tóquio e estudou ioga na Índia. Depois disso, fundou o Centro de Pesquisa Internacional de Psicologia Paranormal, dirigido por ele. As pesquisas são encaminhadas a partir de um ponto de vista internacional e têm conexão com a obra do psicólogo suíço Jung. Acontecem ali, freqüentemente, conferências internacionais, em que há grande intercâmbio de informações. Em particular, os Estados Unidos e a União Soviética fazem pesquisas no campo da paranormalidade, para empregá-la em seus sistemas de defesa. Sem dúvida, o professor Motoyama é o homem certo para dizer aquilo que você quer saber".

O Centro de Pesquisas fica bem ao lado do santuário da mãe do professor Motoyama. Ciência e religião assinaram ali um "tratado de amizade e de cooperação mútua". Fui encontrar o professor Motoyama que me disse o seguinte:

"Nossa prática (*gyo*) começa às seis horas da manhã. Poder ser que você tenha dificuldades para conseguir chegar aqui no horário, com os transportes comuns. Se quiser, pode dormir no chão, em frente ao altar, dentro do santuário. Quanto à prática, peço-lhe que consulte um americano que a está seguindo".

Pensei comigo:

"Um americano? Mas acabo de chegar da América, é o Japão que me interessa. Por que ter de falar com um americano? Mas já que o professor pede que eu faça isso, é mais adequado seguir seu conselho".

Decidi então, a contragosto, ver quem era o americano. Foi meu primeiro encontro com "Hugh McCormick, que não mais existe", a quem este livro é dedicado. Era um homem de pouco mais de trinta anos, aparentava calma e inteligência. Naquela época, encontravam-se na Ásia muitos ocidentais de um tipo um pouco particular, que se interessavam pela ioga e por outras práticas espirituais. Aliás, existiam ainda alguns *hippies*. Mas aquele homem não pertencia a nenhuma dessas categorias de americanos "originais". Era um americano em tudo aquilo que há de mais "comum". Ensinou-me, de maneira lenta e simples, a prática da ioga.

Como eu devia dormir no santuário de Tamamitsu, era preciso ir até a cidade comprar um saco de dormir. Depois de minhas compras, fui jantar com Hugh num restaurante de bairro. A carne era proibida durante o estágio, então fizemos uma refeição vegetariana: tofu fervido na sopa de missô e legumes cozidos. Ele começou a me contar sua história:

"Parei de comer carne tão abruptamente que minhas articulações estalavam quando fazia os exercícios... Quando cheguei no Japão, comecei fazendo meditação zen no templo Daitokuji. Durante dois anos, de inverno a verão, atravessei Kyoto a pé até o templo Daitokuji. Um dia, ao fim de dois anos, tive uma experiência impressionante. Enquanto meditava, decidi que não me mexeria mais até que a Verdade me fosse revelada. Permaneci sentado por muitas horas. Enfim, vi um belo jardim cheio de flores de cores esplêndidas, e passeei por ele durante um bom tempo. Não sei ao certo quanto tempo durou essa visão".

Quando ele despertou de seu sonho, levantou-se e saiu do templo. Porém, percebeu que seu corpo tremia e não podia andar direito. Desde então, procurava o que pudesse curá-lo dessa estranha anomalia, e foi assim que tinha vindo parar no santuário de Tamamitsu.

Havia também, além de nós dois, duas americanas que viviam no santuário. Tinham estado na Índia, à procura de um guru, mas nada tinham conseguido encontrar. Foi quando souberam que existia um bom professor de ioga no Japão, e vieram a fim de conhecer o professor Motoyama. Ganhavam a vida trabalhando em cabarés, o que lhes permitia continuar no Japão para seguir seus estudos sobre espiritualidade.

O professor Motoyama ensinou-me muitas coisas:

"Existem sete *chakras* no corpo humano. Esses *chakras* são muitas vezes representados nas pinturas indianas. Eles se situam nos seguintes pontos: alto da cabeça, centro da testa, garganta, peito, umbigo, baixo-ventre e cóccix; e constituem um tipo de rede de transmissão para os nervos. Esses pontos só existem enquanto se está vivo, não podem ser descobertos a partir de uma autópsia. Normalmente, esses *chakras* estão em repouso, mas ao longo da meditação, da concentração, ou por outras razões, eles podem despertar e começar a funcionar".

Logo que um dos sete *chakras* se abre, ele começa a estimular o espírito, que termina por alcançar o estado a que chamamos de "iluminação" (*satori*), no zen-budismo. Nesse estado, é possível perceber, girando sobre si mesmo, um círculo de luz de cerca de um metro de diâmetro em volta do corpo de quem medita. Se pedirmos àqueles que tenham os *chakras* abertos para desenhar essa luz, todos farão o mesmo desenho. Lembro-me de um canto de *A divina comédia*, de Dante (Paraíso, XXVIII):

E ao me volver, surpreso, por mirar
o que surgia na aura circundante,
quanto nela é possível reparar,

um ponto vi de luz tão fulgurante
que a minha vista se toldou, perdida,
à irradiação do foco deslumbrante.

(...)

daquele ponto à roda se movia

um círculo a girar tão velozmente
que ao céu que mais se apressa excederia.

Um segundo o volteava resplendente,
mais um terceiro, e logo um quarto, perto,
e um quinto e um sexto, sucessivamente.

Um sétimo se via, tão aberto,
que inda que se fechasse a mensageira
de Juno não o abarcaria, certo.

E o oitavo e o nono, enfim – menos ligeira
de cada um a marcha, segundo ia
do centro se afastando a sua esteira.
O giro que entre todos mais fulgia
mais achegado estava à flama acesa,
e, pois, de sua força mais se influía.

Notando o espanto de que eu era a presa,
Beatriz me disse: "Aquele Ponto anima
os céus aqui e toda a natureza".[4]

Será que Dante tinha descoberto esse estado mental muito próximo do *satori* por experiência própria, sem ter obtido informações de outra fonte? É uma questão interessante. Achei também instigante que o poder divino seja descrito da mesma maneira tanto na Europa quanto na Ásia. Tenho a impressão de que as rosáceas das catedrais góticas e as mandalas budistas poderiam representar muito bem imagens equivalentes desse mesmo fenômeno. O comentário do professor Motoyama sobre os *chakras* foi o seguinte:

"Quando um determinado *chakra* se abre, podem-se escutar vozes vindas de fora, ou visualizar acontecimentos que estão por acontecer. Chamam-se "médiuns" ou "iluminados" aqueles cujos *chakras* estão abertos. O estado de iluminação está muito ligado à coluna vertebral. Quando o *chakra kundalini*, situado atrás do cóccix, se abre, a energia espiritual jorra e pode provocar uma forte febre.

Graças ao ensinamento da ioga, é possível controlar essa energia e empurrá-la ao longo da coluna vertebral até o topo da cabeça. Pode-se, em seguida, enviar essa energia em direção à parte baixa do corpo, passando pela testa, garganta, umbigo, baixo ventre e de novo ao cóccix, fazendo circular a energia pelo corpo todo...

Nas pinturas taoístas, a energia *kundalini* está representada como um líquido proveniente do cóccix, que é conduzido para cima, ao longo da coluna vertebral, como num moinho de água. A energia não é enviada para a frente do corpo como no ato sexual, mas em direção à cabeça ao longo das costas. Essa maneira de utilizar essa energia permite ao homem prolongar sua vida, o que não significa, é evidente, que viveremos mais tempo abstendo-nos do ato sexual. O importante é realmente aprender a controlá-la".

O professor Motoyama me mostrou, depois, várias fotografias. Nelas podiam-se ver mãos humanas, com raios de luz rosa ou azul partindo das pontas dos dedos. Ele continuou:

"O que você faz quando tem uma dor de dente ou de estômago? Automaticamente cobre com a mão a parte do corpo dolorida, certo? Bem, inconscientemente sabemos que podemos reduzir o sofrimento através desse gesto. A palavra japonesa para tratamento (*teatê*) significa literalmente 'tocar com as mãos'. Essas fotos foram tiradas em condições particulares, utilizando-se eletricidade de alta voltagem. A fotografia da mão com raios azuis foi tirada quando a pessoa estava calma; a dos raios cor-de-rosa, quando a pessoa estava agitada".

Todos os dias, Hugh e eu nos levantávamos às cinco e meia da manhã para limpar o santuário. A prática começava às seis e terminava às nove. Depois da arrumação, tomávamos o café da manhã: queijo, pão, chá inglês. Durante a refeição, Hugh contava-me as transformações interiores que ele atravessava. Eu estava fascinado com suas experiências, que eram surpreendentes, admiráveis. Acabei sentindo inveja dessa vida interior que ele vivenciava. Era a parte mais agradável de nossa rotina cotidiana.

---

[4] Alighieri, Dante. Ibid.

Enfim chegou o momento de partir para o templo shingon. Hugh e os outros praticantes de ioga cantaram Hannya Shingyo (o sutra do coração) durante meia hora para se despedir de mim.

– Boa sorte, Yoshi.

– Obrigado, Hugh. Até breve.

Cheguei no Centro de Pesquisas Shingon Shu Jiso, que fazia parte do templo Entsu, na província de Saitama. A primeira coisa para a qual fui convocado: a cerimônia de renúncia à vida comum. Antes da cerimônia, meus cabelos, que eu usava relativamente longos conforme a moda da época, foram cortados por um jovem bonzo. Percebi várias mechas grisalhas no monte que se juntava numa folha de papel branco. Como as lâminas não estavam amoladas, acabei ficando com a cabeça irregularmente raspada. Os cabelos que restavam, nas laterais e na parte de cima da cabeça, seriam raspados mais tarde, ao longo da cerimônia. O oficiante principal deu-me um nome budista: Shoko (pronuncia-se Shuku), que é a pronúncia chinesa de meu nome artístico japonês, Katsuhiro. Perdia assim meu sobrenome e não poderia mais, a partir de então, ser enterrado junto com minha família. Perguntei-me o que aconteceria com minhas cinzas. Durante a cerimônia, um dos sacerdotes solicitou-me que me comprometesse a seguir vários mandamentos:

Seja misericordioso – não mate.
Observe a justiça – não roube.
Observe a fidelidade – seja constante.

Como não me parecia muito difícil cumprir esses mandamentos, uma vez que estava longe da vida comum, respondi: "Sim, seguirei cada um

deles". Meus cabelos grisalhos foram conservados à parte numa das capelas do templo. Senti-me muito triste, pois parecia que minha vida comum, tão agradável, tinha ido junto com os meus cabelos, e, com eles, também ficaria trancada.

Passei quarenta dias no templo onde renunciava a todas as vozes do mundo exterior. Todas as comunicações, através de carta ou telefone, eram proibidas assim como as saídas. Nada de álcool, cigarro, nem carne. Declamar pela primeira vez na vida o sutra shingon *Rishukyo* pareceu-me difícil e levei muito tempo até realmente consegui-lo. Para mim, tudo era novo, e precisei de um período de adaptação. Em conseqüência, eu atrasava os três jovens noviços que seguiam a iniciação ao mesmo tempo que eu. Como eu era lento em tudo o que fazia, tinha de me levantar às quatro e meia da manhã, mais cedo que todos os outros. A limpeza dos banheiros, no jardim, trouxe-me a verdadeira consciência da aprendizagem da vida ascética. Eles não tinham descarga, eram banheiros antigos, constituídos simplesmente de um buraco, cheio de bichos no fundo. Essa visão me fez recordar a vida no interior, no Japão de antes dos tempos modernos. Era fevereiro, e, em pleno inverno, a única coisa que nos servia de aquecimento era um pequeno braseiro a carvão. Tive a oportunidade de sentir, pela primeira vez após muitos anos, o sofrimento causado pelas frieiras que me acometeram.

Os ritos propriamente ditos eram de estilo indiano. As palavras sagradas eram todas em sânscrito. O desenvolvimento das cerimônias seguia as práticas do continente indiano. O *goma* (ritual budista do fogo), por exemplo, era absolutamente derivado da "cerimônia do fogo", hinduísta. Nada mais natural, na medida em que o budismo nasceu na Índia. Mas como pensava, erroneamente, que o budismo tinha surgido originalmente na China, para mim essa foi uma descoberta estranha. (Na verdade, o budismo veio da Índia e chegou até o Japão por intermédio da China.)

Quando estava no templo, tive de executar quatro rituais esotéricos. De certa forma, cada um representava um ato, como no teatro. No altar, põem-se uma taça cheia de água, uma flor, incenso e um instrumento musical. Depois, convida-se Deus a descer até o altar. Isso é feito de três maneiras. Formam-se, primeiro, os mudras com as mãos (os mudras são posições específicas das mãos, que aparecem na arte e nos rituais budistas). Na verdade, nos mudras, o corpo inteiro é solicitado, ainda que a ação, visível, esteja apenas nos dedos. É, portanto, uma ação física. Entoa-se, em seguida, um mantra (estrutura rítmica de palavras) em sânscrito. Porém, ainda que somente se recitem as palavras, é preciso estar consciente da intenção que está por detrás do mantra: é o equivalente ao subtexto, no teatro.

Eu devia executar essas três ações (mudras, mantra e intenção) ao mesmo tempo, na presença do convidado sagrado, Deus. À força de executar essas práticas, acabei por sentir estabelecer-se um tipo de relação com meu "visitante". É exatamente o que acontece no palco. Cria-se uma relação com o público através do movimento, do discurso e da intenção. Porém há uma diferença: no teatro, pode-se enganar o público, enquanto que é impossível trapacear com Deus. No templo, eu executava meu ritual três vezes por dia, exatamente da mesma maneira. Assim, representava para o público mais difícil de toda minha vida, mais difícil ainda do que quando Brook observa minha atuação nos ensaios. Não considerava esses rituais esotéricos como simples exercícios religiosos. Era um ator, representando para o público mais difícil de minha carreira.

O superior, Aoki, era realmente um homem notável. Seus discípulos me disseram que ele possuía, em sua importante biblioteca, numerosos livros sobre o budismo esotérico. E em cada um de seus

livros, o texto era, em várias passagens, sublinhado por um fino traço vermelho, o que permitia seguir os caminhos do pensamento do mestre em seu trabalho. O grande homem, que tinha absorvido um conhecimento considerável, expressava-se da maneira mais simples:

"A existência humana é verdadeiramente maravilhosa, não é? Vejam essa refeição; se não a comermos, irá mofar e apodrecer. Mas se a comermos, ela entrará em nosso corpo e se transformará num rico fertilizante!"

"Comer não é apenas uma ação que suprime a fome. Quando se come, a comida torna-se excremento e retorna à terra. O alimento pode então crescer de novo. É por isso que o ato de comer nos integra à cadeia universal."

Eu sempre tinha pensado, até aquele momento, que o ato de comer tinha algo de vergonhoso. Compreendi, então, que comemos não apenas para nos manter vivos, mas para cumprirmos o papel de elo na corrente universal da vida.

O superior dizia-me sempre:

"Se você tiver um resfriado, não tente combatê-lo tomando medicamentos. Tente, ao contrário, penetrar na atmosfera que está à sua volta. Se conseguir unir-se com o universo, então o resfriado vai desaparecer".

Seus discípulos me disseram que, assim que o mestre Aoki acariciava o corpo de um doente que sofria intensamente, recitando o sutra *Hannya Shingyo*, o doente relaxava e dormia tranqüilamente. Na verdade, Aoki descrevia o fenômeno de maneira muito parecida à do professor Motoyama:

"Algo de muito generoso se transmite pela mão humana. É por isso que se você visitar um amigo que está doente, o melhor que pode fazer é esfregar a parte doente sem falar muito. É o que se chama *teatê* (curar através do toque)".

E continuou:

"Não tenho nada do que reclamar, ainda que esteja vivendo meus últimos dias nesta terra. Sinto-me cheio de gratidão por poder ter vivido durante oitenta e cinco anos. De fato, meu corpo ficou bastante prejudicado por acidentes e outras causas; é um verdadeiro milagre que tenha vivido tanto tempo. Todos os dias, faço-me uma pergunta interessante que é a de saber quanto tempo ainda pode sobreviver esse corpo já comprometido".

Vários anos mais tarde, tive a honra de rever o velho monge. Não tinha mudado e parecia gozar de boa saúde. Ele me disse:

"Minha velha mulher (os monges da seita shingon têm direito de se casar) sente dores nas pernas, não pode mais andar. É por isso que cuido dela, lavo seu corpo e esvazio seu urinol. Sinto-me verdadeiramente agradecido por essa situação. Se eu ficasse doente, seríamos obrigados a arrumar alguém que pudesse cuidar dos dois. Mas como tenho uma boa saúde, foi-me dada a chance de poder cuidar de minha velha companheira. Agradeço a Buda por esse favor".

Esse grande mestre acabou morrendo com a idade de noventa e cinco anos. A última vez que o vi, ele tinha perdido a memória e não se lembrava mais de mim. Ele dizia:

"É doloroso perder alguém querido, mas se você se concentrar bem no centro de sua testa, evocando a lembrança dessa pessoa, então ela passará a existir para você. É preciso imaginar que aquele que desapareceu não está morto, mas simplesmente em viagem".

Apesar dessas palavras do sacerdote Aoki, não consigo aceitar tão facilmente a morte. Há algumas pessoas que eu gostaria muito de ainda poder tocar. Mesmo que me digam que o corpo físico não passa de uma estadia temporária e uma ilusão. Mas voltemos à minha iniciação à vida de asceta.

O fato de ser inverno dava à minha iniciação um caráter particularmente duro. Tinha posto um calendário na parede e, a cada dia, eu riscava o dia

anterior, na minha impaciência de chegar à prova final. O tempo, no entanto, começou a esquentar no final de fevereiro. Um belo dia, um sol resplandecente lançou, na minha cabeça raspada, todo o seu calor que, lentamente, penetrou-me por todo o corpo. Uma manhã, cortando lenha para o ritual do fogo, descobri uma flor de ameixeira de um rosa muito delicado. Aquela flor me pareceu de uma beleza esplêndida, justo a mim que não sou dotado de muita sensibilidade para a poesia da natureza, e que não tenho nenhum interesse particular pelas flores. Mas, naquele instante, ela me parecia tão bela, que me perguntei por que nós, os homens, nos damos tanto ao trabalho de recorrer à arte, já que a natureza comporta tantas maravilhas. Arte é artifício, e nunca o artifício poderá ultrapassar a beleza natural; essa beleza certamente deve bastar à felicidade dos homens. Por que continuamos a trabalhar com arte? Os bastidores do teatro só conhecem calúnias, rivalidades atrozes, busca de honrarias, golpes baixos, combates medonhos na tentativa de sobrevivência. Por que perseverar neste mundo? Se se fizer uma comparação, o templo é um porto de paz e beleza. Pensei então em ficar nessa bela prisão chamada budismo, na companhia de homens de coração puro, e de consagrar a toda minha vida a Buda. Não seria essa uma existência maravilhosa em vez de voltar ao mundo do teatro? O charme do teatro pouco a pouco se apagava dentro de mim. Tomei a decisão de ficar no templo.

Dois meses e meio de pesquisa no Japão sobre o tema voz e movimento tinham transformado completamente minha visão das coisas: tinha parado de pensar na morte e no suicídio, e acumulado uma coragem considerável para viver minha vida até o seu término natural e esperar pela decadência total do meu corpo. Parei de me remoer, devaneando com as incertezas do futuro, de minha velhice solitária. Começava, ao contrário, a me interessar por meu futuro;

observava, como um espectador, o desenrolar de minha própria vida. Sem nenhuma razão lógica, uma mudança fundamental tinha ocorrido dentro de mim.

"O que fazer quando, já velhos, nos encontramos sozinhos, esquecidos e sem dinheiro?", perguntam-se algumas pessoas. E, rapidamente, aparecem algumas respostas românticas: "Pode-se sempre escolher uma vida de ermitão e viver isolado na montanha, em paz com a natureza". Mas quantos de nós pensam realmente em levar esse tipo de vida? Num espaço de dois meses e meio, eu tinha, no entanto, realmente acreditado nessa possibilidade. Minhas dúvidas tinham sumido, substituídas por uma confiança completamente nova, fruto principal de minha busca. Era um sentimento maravilhoso essa certeza de uma vida cheia de alegria, apesar da solidão e da pobreza. Assim era meu estado de espírito na época. Desde então, não mudei fundamentalmente de opinião, mas, naquele momento, tinha uma certeza absoluta.

Enfim, chegou o momento de cumprir o quarto e último ritual: o do fogo, que se chama *goma*. Põem-se pequenas lenhas num braseiro, um pouco de óleo combustível puro e acende-se. Do coração do braseiro jorram chamas fortes, que são denominadas "boca do Buda". Jogam-se, em seguida, grãos dentro da "boca" como oferenda. Então as chamas dobram de tamanho. Contemplando o fogo, lembro-me de um episódio de minha infância. Devia ter mais ou menos quatro anos, e estava nos braços de minha mãe, olhando uma casa que tinha pegado fogo. Fui tomado por uma angústia: "O que seria de nós se fosse nossa casa que desaparecesse nas chamas?" Cheio de tristeza, comecei a chorar. Minha mãe, que não compreendia a razão dessa emoção brusca, perguntou-me por que eu chorava. Com vergonha de estar chorando por uma razão tão estranha, não lhe respondi e me contentei em continuar a chorar. Cerca de sete anos mais tarde, um avião

americano soltou uma bomba incendiária sobre nossa casa. Pude então chorar com uma sensação de total alívio, já que aquilo que temia tinha realmente acontecido. Nossa casa estava em chamas. Pouco depois minha mãe me disse: "É pena que nossa casa tenha sido incendiada. Mas, pensando bem, foi bom que isso tenha acontecido, pois toda a quinquilharia que você acumulou desde pequeno acabou sumindo".

Sentado num templo shingon, eu olhava as chamas saindo da "boca do Buda". Não me sentia mais triste do que minha mãe, quando ocorreu o incêndio. Como ela, estava aliviado, como se visse desaparecer nas chamas todas as velharias inúteis acumuladas ao longo de minha vida. Então pensei: "No fundo, eu deveria voltar para a vida comum. Voltar para o teatro. Apesar de tudo, o teatro tinha sido minha vida durante vinte anos, por que mudar de caminho? Para compensar, posso tentar pôr em prática na minha vida de ator aquilo que aprendi aqui. Provavelmente, é mais difícil viver no mundo do que nesse templo. Mas é no mundo que está o meu caminho, sinto isso, e é preciso segui-lo". Foi essa, finalmente, a decisão a que cheguei enquanto contemplava as chamas.

Quando tudo terminou, senti-me feliz por ter realizado o *shido kegyo*. Após a cerimônia final, voltei a comer carne.

Um dos votos que eu tinha feito no começo de meu período de provação era o de renunciar à vida comum. Tinha tomado essa decisão de maneira muito séria, ainda que, um ano mais tarde, voltasse a procurar o bonzo com o seguinte pedido:

"Para mim é muito pesado ser fiel ao meu voto de renúncia. Libere-me dele, por favor, e permita-me voltar à minha vida comum".

Ele me disse que não me preocupasse com isso: "Não tome as coisas de maneira tão séria. Simplesmente deixe que as coisas sejam do jeito que são".

Foram suas próprias palavras. Ele não está mais entre nós agora, de modo que não posso mais reverter minha posição. Ao final de meu noviciado, ele tinha me dito também o seguinte:

"Essa aprendizagem é destinada a rapazes com menos de vinte anos. Para um homem de quarenta, é um trabalho muito duro fisicamente, e eu estava convencido de que você o abandonaria no meio do caminho. Saúdo-o por ter conseguido levar essa experiência até o fim".

Ao final de quarenta dias, eu deixei o templo Entsu-ji e retornei ao Centro Internacional de Psicologia Paranormal. Conversei com o professor Motoyama sobre o ensinamento recebido, depois fui reencontrar Hugh. Ele me acolheu com um largo sorriso, e fomos juntos até um café em Kichijoji. Como eu não tinha falado nada durante quarenta dias a não ser as palavras sagradas dos sutras, havia muita coisa para ser dita. Depois de uma longa e intensa conversação, concluí alegremente:

"Aprendi muito durante esses três últimos meses no Japão. Sinto agora necessidade de dividir minhas experiências maravilhosas com outras pessoas, através do teatro".

Hugh escutava com um sorriso nos lábios. Parecia-me que ninguém poderia compreender minha história tão bem quanto ele. Era, no fundo, o único em quem eu podia realmente confiar, e me contentava por ter tido a sorte de alguém como ele ter cruzado meu caminho.

Era primavera. Por todos os lados desabrochavam flores nas cerejeiras. Nessa atmosfera de muita calma e serenidade, a Europa me parecia muito distante. Não tinha nenhuma vontade de voltar ao estrangeiro.

Tinha concluído meus três meses de "pesquisa teatral sobre a cultura japonesa" e me sentia feliz por ter sido um período muito profícuo. Parecia-me ter realmente encontrado um prolongamento do trabalho começado com Peter Brook. Já tínhamos passado três meses na Pérsia, África e Estados Unidos. Eu queria encaminhar as pesquisas da mesma maneira na China, sudeste da Ásia, e, enfim, na Índia, de onde vieram numerosos elementos da cultura japonesa. Mas, naquele momento, o que realmente desejava, antes de mais nada, era voltar a Paris para retomar o trabalho com Peter Brook. Com a fase de pesquisa concluída, o grupo, ampliado com a entrada de alguns atores franceses, preparava-se para passar à etapa de aplicação. Paris seria nosso ponto de encontro. O nome do grupo tinha sido modificado de Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) para Centre International de Créations Théâtrales (CICT) sob a direção de Micheline Rozan e Peter Brook. Juntos, eles abriram um teatro em Paris, o Bouffes-du-Nord, e desde então Micheline Rozan deu mostras de uma grande capacidade diante de todas as necessidades e dificuldades do Centro; estou certo, aliás, de que sem ela o Centro nunca teria podido chegar ao ponto de desenvolvimento a que chegou.

8

Os IKS *e a* ANGYA *global*

Na primavera de 1974, retornei à França. A sensação de distanciamento da Europa, que tinha tido no Japão, não durou muito tempo, e com uma certa rapidez retomei meus hábitos parisienses. A cidade tornou-se familiar novamente, meus amigos me acolheram de maneira calorosa. Andando pelas ruas iluminadas às margens do Sena, dizia a mim mesmo que Paris era definitivamente a cidade mais bonita do mundo.

Uma grande mudança tinha se operado na organização material de minha vida: pela primeira vez, decidia instalar-me sozinho num apartamento. Até então, tinha sempre alguém que cuidava de mim. Primeiro, claro, tinha sido minha família; depois os anfitriões, amigos que me davam hospedagem ou empregados de hotéis. Naquele momento, com quarenta anos, cuidava eu mesmo, pela primeira vez, da conservação da roupa, dos serviços domésticos e da comida.

Era mais difícil do que imaginava. A roupa suja acumulava-se rapidamente. Tinha novas preocupações relativas a, por exemplo, minhas reservas de papel higiênico: a partir de quando tinha de comprar mais?

Uma noite, tendo-me levantado para ir ao banheiro, tropecei numa mesa de vidro, que se partiu. Ganhei um corte considerável nos dedos. Ora, não havia ninguém que pudesse me ajudar. Precisei sozinho pôr-me uma atadura.

Quando meus amigos vinham me visitar, sempre voltavam para suas casas depois. Assim que a porta se fechava, a solidão me acometia dolorosamente. No Japão, nunca tinha sentido essa sensação de solidão absoluta, provavelmente porque me parecia que todos, à minha volta, viviam sob o mesmo teto. Um teto chamado Japão. Quando estou em Paris, sinto essa solidão mesmo no coração da cidade, como se estivesse em pleno deserto.

Lembro-me de uma cena do romance de Jean-Paul Sartre, *A náusea*. O personagem central está andando pela rua, quando é bruscamente tocado por uma revelação: sua existência o faz experimentar um sentimento de vazio, sente-se separado do resto da humanidade. Da mesma maneira, creio que não posso dividir nada com as pessoas que encontro nas ruas de Paris. Parece que ninguém está verdadeiramente disponível para estabelecer um contato real. Mesmo quando vêem-se as pessoas conversando animadamente, sente-se no fundo do coração uma corrente de ar glacial. Às vezes, sinto que me transformo num desses personagens vazios. Quando estou sozinho, sem compromisso teatral, o telefone é meu único meio de comunicação. Felizmente, quando um amigo responde, tenho alguém com quem falar. Se não, a única solução seria arrumar um cachorro para conversar. Mas prefiro o telefone. Para cada país, os sons das chamadas são diferentes e todas reconhecíveis. Quando escuto um som particular, penso: "Alguém da Inglaterra", ou "É do Japão", e então sinto saudades.

Na mesma época, descobri momentos de pura alegria em minha vida simples. Essas sensações novas provinham certamente das minhas experiências no templo, especialmente de minha mudança de atitude com relação ao suicídio. Lembro-me de um dia em que escutava música no rádio, comendo arroz com missô, que tinha preparado. Lágrimas de felicidade vieram-me aos olhos, de tão perfeito que me parecia aquele momento.

Naquele outono de 1974, apresentamo-nos pela primeira vez num palco parisiense. Brook tinha descoberto, no bairro onde está a Gare du Nord, um teatro velho, meio em ruínas: o Bouffes-du-Nord. Esse teatro tinha sido, vinte anos antes, devastado por um incêndio, e encontrava-se fechado desde então. Brook decidiu não reconstruir o teatro, mas reformar o mínimo necessário, mantendo o resto em seu estado de deterioração, de modo a conservar o lugar com sua característica de "ruína".

O espetáculo que inaugurou a reabertura do Bouffes-du-Nord foi *Tímon de Atenas*, de Shakespeare, representado em francês. Voltávamos a um teatro de texto, a uma peça escrita numa língua da Europa do norte. No Irã, a peça *Orghast* misturava as línguas antigas com uma língua fictícia. Na África, tinha-nos sido preciso recorrer a outros meios de comunicação além das palavras. *Tímon de Atenas* marcava, em suma, um retorno ao teatro ocidental clássico. Tínhamos um espaço, um texto, ensaios e, como nos outros teatros, íamos apresentar nosso espetáculo para todos aqueles que tinham escolhido vir para nos ver. A fase de pesquisa pura tinha acabado, estávamos de volta à sociedade.

Dos onze pássaros que tinham voado de Nova Iorque, sete vieram a Paris, e destes apenas dois eram de língua francesa. Era preciso então encontrar uns dez atores franceses. Jean-Pierre Vincent, que tinha seu próprio grupo, aceitou colaborar com Brook e apresentou-lhe um certo número de atores. Dessa maneira, decidiu-se a distribuição de papéis em *Tímon de Atenas*.

A tarefa mais urgente consistia em criar um espírito de equipe. Durante nosso período de pesquisa, tínhamos descoberto a importância de fazer do grupo um todo unificado. A qualidade dos espetáculos dependia disso. Concentramo-nos assim na formação de uma equipe unida, esforçando-nos particularmente para integrar os novos membros do grupo aos que tinham participado das pesquisas dos três anos anteriores. Tínhamos, então, multiplicado as improvisações, para desenvolver nos atores a consciência do laço invisível que faz com que todos estejam ligados entre si.

Algumas dessas improvisações pareciam com aquelas que tínhamos feito no Irã e na África, mas com uma diferença de proporção: como todos os atores falavam francês, podíamos utilizar uma verdadeira língua durante as improvisações. Entretanto, descobrimos logo que o uso da palavra enfraquecia nossa presença física. Trocávamos frases, mas a energia não circulava, não existia entre nós nenhum contato verdadeiro. Como recuperar nossa energia, conservando o uso da linguagem? Brook inventou o *sketch* da porta. Coloca-se uma porta no meio do espaço de ensaio: aberta ou fechada, a porta pode servir para separar o lado de dentro do de fora, ou para conduzir de um ambiente a outro. A porta permitia explorar muitas situações diferentes. Às vezes era uma porta sagrada que dava acesso para um outro mundo, às vezes uma simples porta de apartamento, ou ainda apenas uma imagem abstrata. Apresentamos o *sketch* da porta (e outras improvisações) em vários albergues de imigrados e escolas, e graças a isso conseguimos, pouco a pouco, unificar o grupo.

Descobrimos, ao mesmo tempo, a força e o poder da linguagem shakespeareana, mesmo quando é traduzida. Nos tempos de Shakespeare, a língua era praticamente acessível a todos, ao menos era de se supor, já que seu público fazia parte do conjunto da sociedade da época: artesãos e camponeses, mercadores e aristocratas assistiam às apresentações lado a lado. Nos dias de hoje, o público de Shakespeare é composto essencialmente pela classe alta ou média, na medida em que o arcaísmo do texto exige um público "culto". Brook desejava reencontrar na tradução a instantaneidade da versão original. Utilizando um francês moderno e corrente, chegávamos a nos fazer compreender tranqüilamente por todos. Porém a dificuldade estava na perda de impacto e de energia de várias palavras do texto, que tinham sido estabelecidas há quatrocentos anos. Brook encarregou o tradutor Jean-Claude Carrière da difícil tarefa de obter no texto francês um equivalente do vigor do texto original.

Quando Brook apresentou a peça no Bouffes-du-Nord, apoiou-se num dos princípios descobertos na África: situar o espaço de representação no mesmo nível da primeira fila de espectadores. As pessoas teriam assim a impressão de que a ação se desenvolve entre elas. Por razões de visibilidade, as fileiras elevavam-se sucessivamente até o fundo. Se é importante estar no meio do público, é extremamente difícil, como vimos na África, representar para pessoas que nos cercam por todos os lados – o público deve ocupar, no máximo, três quartos de um círculo. O espaço do Bouffes-du-Nord é concebido assim: um espaço de três lados, com uma primeira fila no mesmo nível dos atores. Dessa maneira, o público das outras filas fica ligeiramente mais alto que a ação, em vez de ficar mais baixo, precisando levantar a cabeça em direção ao palco, o que cria uma relação totalmente diversa entre o público e os atores. Não tínhamos nem palco, nem proscênio: o espaço de representação não se constituía, dito de outro modo, num mundo separado do da sala. O público e a representação compartilhavam de um mesmo espaço, de um mesmo mundo.

Antes de cada representação, os atores ficavam cinco minutos sentados juntos, em silêncio. Prática inaugurada na África, que utilizamos hoje de maneira ligeiramente diferente. Na África, não havia por trás do silêncio nenhum objetivo, nenhuma finalidade específica. Era para que cada um de nós descobrisse as próprias razões para fazer esse silêncio. Em Paris, no entanto, nosso objetivo era preciso: abstrairmo-nos de nossos problemas cotidianos e nos concentrarmos coletivamente na representação que iria acontecer. Às vezes permanecemos quietos, às vezes acontece de discutirmos um pequeno detalhe técnico, por exemplo:

"Nesta cena, você ainda está deixando o chapéu cair, não seria melhor tirá-lo?"

Esse tipo de discussão ajuda-nos na preparação do espetáculo. Geralmente, no teatro ocidental, os atores não se encontram antes de estar no palco. Ficam nos seus camarins até o momento de entrar em cena. Têm pouco contato entre si, e não têm nenhuma prática coletiva antes das apresentações. Isso os priva do sentido de renovação da unidade da equipe. Nessa encenação de *Tímon de Atenas*, eu tinha um papel menor. Era a primeira vez que falava em francês no palco. Brook então mexeu comigo, dizendo:

"Você foi o primeiro ator japonês a representar Shakespeare em inglês num teatro londrino, e será agora o primeiro japonês a representá-lo em francês em Paris".

Eu fazia o papel de Cupido, que não dizia mais que algumas linhas. Havia dito a Brook que eu era muito velho para o papel de Cupido, mas então ele me lembrou que esse personagem é tão velho quanto o mundo.

O espetáculo que veio em seguida foi *Os iks*, em janeiro de 1975, adaptação de um estudo do etnólogo inglês Colin Turnbull sobre o modo de vida de um vilarejo africano. Ele tinha descoberto esse vilarejo por acaso, ao norte de Uganda, por ocasião de uma viagem de pesquisa que tinha feito ao Sudão. A comunidade *ik* tinha sofrido uma agitação radical em todos os níveis de seu modo de vida e de suas relações sociais. Os habitantes viviam da caça, desde sempre, mas recentemente seu território tradicional tinha se transformado em parque nacional, com a caça proibida. Para compensar a perda de seu meio de subsistência tradicional, o governo ofereceu-lhes, numa outra região, terra fértil para ser cultivada. Mas os *iks* recusaram deixar seu território ancestral e sua montanha sagrada, Molungole, símbolo de sua comunidade e de seu modo de vida, protetora do vilarejo. Puseram-se, então, a cultivar o pouco de terra que lhes restava, graças aos subsídios do governo. Mas a terra era pobre, e não tiveram sucesso com esse reduzido território. Além do mais, sob o aspecto etnológico, é preciso normalmente séculos para que uma população que vive da caça converta-se a um sistema agrícola. Os *iks* não podiam operar uma mudança tão radical de um dia para o outro. Afora o transtorno econômico e físico pelo qual passavam suas vidas, sofriam de fome, de uma miséria extrema. Cedendo a essas múltiplas pressões, seu sistema de relações sociais despedaçou-se. As crianças punham-se a arrancar comida da boca dos velhos. Em vez de se reunir para comer, cada um comia escondido aquilo que conseguia arranjar. Até as mães evitavam seus maridos e filhos para comer sem que ninguém notasse, para que não precisasse dividir nada. As relações tão fundamentalmente humanas, segundo nossos padrões, como amor maternal, tinham desaparecido. Todas as crenças religiosas estavam aniquiladas.

Aos trinta anos, os *iks* pareciam velhos, morrendo aos quarenta.

A preparação para o espetáculo teve três etapas. Começamos a trabalhar com Monika Pagneux, da escola Lecoq, para, de uma certa forma, compreender o funcionamento do corpo e tirar vantagens disso, de maneira consciente, enquanto atores. Normalmente, no teatro, o movimento – seja naturalista, seja completamente estilizado – é como no *nô* ou no *kathakali*. Mas existe uma outra possibilidade: um trabalho corporal fundado no movimento humano normal, porém mais claro e controlado. Isso exige treinamento. Não há uma forma teatral clássica que se possa copiar, e não podemos também nos contentar em mover o corpo de maneira naturalista.

Monika ajudou-nos a descobrir as funções dos

ossos, dos músculos, das articulações. Trabalhamos muito com a coluna vertebral. Foi nosso primeiro trabalho desse tipo.

Vimos também um documentário sobre os *iks*, e ficamos particularmente impressionados com sua característica maneira de caminhar, leve e bem controlada. Isso era devido à fome. Precisavam constantemente economizar energia, por isso caminhavam lentamente, de modo leve, descontraído, solicitando menos energia que uma caminhada firme. Monika ajudou-nos a imitar esses movimentos.

A segunda etapa fez com que nos exercitássemos numa técnica completamente nova, que consistia em trabalhar com fotografias. Brook mostrou-nos fotografias de *iks* em atividades cotidianas, comendo, rindo, ou simplesmente sentados. Começamos por olhar as fotos, depois imitávamos a posição dos corpos e as expressões faciais. Começamos pela aparência exterior; em seguida, pouco a pouco, esforçarmo-nos em atingir os sentimentos que, talvez, estivessem animando a pessoa focalizada pela câmara num determinado momento de sua vida. Se não se tentar ver o que está por trás da imagem, não se pode fazer uma boa imitação. No entanto, se se imitar realmente a imagem exterior, em seus detalhes, a posição corporal acaba gerando sentimentos interiores. Depois de ter estabelecido a ligação entre o exterior e o interior, tentamos representar o momento precedente àquele em que a foto tinha sido tirada. O que teria levado o personagem a tomar aquela posição? Começamos depois a desenvolver os momentos que se sucederam à foto. A simples imitação da imagem é algo estático: não há nenhuma noção de tempo. A dimensão temporal aparece com o "antes e o depois", dimensão essencial à interpretação. O trabalho que fizemos a partir daquelas fotos, permitiu-nos também uma verdadeira metamorfose: sem a ajuda da menor maquiagem, fomos tomados pelo público como verdadeiros africanos, apesar de nossas peles claras. Uma das atrizes, americana, apesar de suas medidas avantajadas, tinha "literalmente" se transformado num *ik* macérrimo e faminto.

A terceira etapa foi a do trabalho com o texto. Colin Turnbull, que tínhamos contatado, ensinou-nos várias palavras *iks*. Essas palavras nos permitiam criar frases e até estabelecer conversações entre nós. O livro de Colin Turnbull, origem do projeto, foi adaptado por Colin Higgins (que foi o roteirista do filme *Harold e Maude*) e Denis Cannan (colaborador de Brook em *US*). A adaptação foi, mais tarde, traduzida para o francês por Jean-Claude Carrière. Peter Brook pediu aos escritores que adaptassem o livro como se fosse para um roteiro de cinema. Freqüentemente, quando os escritores querem tirar uma peça teatral de um texto não-dramático, eles tentam situar o conjunto da ação num único espaço. Pensam em termos de teatro do século XIX, como se se tratasse de Tchekhov. Tomando como modelo o roteiro de filme, Brook privilegiava uma estrutura de cenas curtas, que podiam se deslocar no tempo e no espaço.

Como a maioria dos intérpretes dos *iks* tinham papéis muito curtos em *Tímon de Atenas*, foi possível preparar dois espetáculos ao mesmo tempo. Enquanto Brook coordenava os ensaios de *Tímon*, a equipe de *Os iks* reunia-se sob a direção de Yutaka Wada, assistente de direção, que tinha estudado durante muito tempo o método de Stanislavski em Moscou. Improvisávamos, numa língua inventada, a partir do livro de Turnbull, para chegar finalmente a uma série de cenas que totalizassem oito horas de espetáculo. Apresentamos aos escritores e a Brook o resultado de nosso trabalho; essa foi a matéria-prima do espetáculo final, a partir da qual os escritores escolheram e adaptaram o que era preciso. Originalmente, Brook queria conservar as oito horas, mas acabou decidindo fazer uma versão condensada. Entretanto, a possibilidade de um espetáculo longo permaneceu guardada em seu espírito. Ele iria desenvolver essa idéia, anos mais tarde, na montagem de *O Mahabharata*.

Na peça, eu fazia o papel de um velho manhoso que rouba comida e se vira para arranjar cigarro, tentando cair nas graças do etnólogo, que veio observar os nativos. Falava em francês com o etnólogo, e em *ik* com os outros do vilarejo.

Achei *Os iks* muito difícil de representar. Queríamos apresentar um tipo de documentário, esforçando-nos então para imitar, com a maior exatidão e precisão possíveis, suas ações e suas posturas, a fim de criar uma impressão correta de sua vida cotidiana. O objetivo era o do realismo: no meu caso, tinha de assumir a personalidade e a aparência física de um velho canalha. O espetáculo se desenvolvia – ao contrário da maioria das peças, como as de Shakespeare, por exemplo – sem crise dramática, sem conflito, sem grandes tiradas, em que os personagens deixam falar a voz do coração, confiando suas emoções ao público. Esse espetáculo, que bania o desencadeamento das emoções e refreava a expressão dos sentimentos, impedia até mesmo que ocorresse a catarse, o que produzia um incrível sentimento de mal-estar no público. Porém, era também muito frustrante para um ator ser privado de crise dramática e precisar se concentrar, durante uma hora e meia, não tanto em sua interpretação dramática de um personagem antipático, mas em sua encarnação propriamente dita, durante toda a duração do espetáculo, sem descanso.

Essa produção foi apresentada em vários países, durante seis anos, até a apresentação final em Nova Iorque em 1980.

Durante a primavera do primeiro ano de representação de *Os iks*, voltei ao Japão para os acertos do meu próprio espetáculo, programado para a América do Norte e Europa. Como disse anteriormente, uma vez tendo decidido fazer teatro, conservava, desde o início, a esperança de um dia tornar-me diretor. Essa produção era, então, a realização de um velho sonho de vinte anos. Tinha previsto turnês pelo Canadá, Estados Unidos, França e Holanda, e todos esses países concordaram em pagar os custos da produção.

Percebi que seria relativamente difícil encontrar um financiamento para uma produção teatral. É preciso uma habilidade incrível para que se consiga convencer os mecenas. A única motivação que tinha, quando ia solicitar ajuda aos organismos competentes, era a fé no valor de meu trabalho. Brook tinha me ensinado que um projeto que tem realmente valor, que é verdadeiramente fundamental para a sociedade, encontra necessariamente o apoio de alguns mecenas. A partir do momento que tinha decidido ver as coisas sob esse prisma, descobri de que modo era preciso falar às pessoas, para convencê-las e seduzi-las. Quando nós mesmos estamos persuadidos da utilidade de nosso trabalho, é possível reunir pessoas que têm dinheiro, sem servilismo. Se o financiamento não acontece, isso significa que o projeto em questão não corresponde a nenhuma necessidade real dessa sociedade. A rejeição não deve, por isso, causar nenhum ressentimento ou desencorajamento de ordem pessoal. Com relação a isso, minhas idéias não mudaram.

Outra dificuldade: a escolha dos atores. Depois de três anos de trabalho com Peter Brook, mais particularmente depois da viagem à África, parecia-me que o verdadeiro teatro só existe quando toca em determinada energia universal, através da qual transcende a existência cotidiana, atingindo um certo grau de espiritualidade. Para chegar a uma produção que respeitasse essas condições, seria preciso que os atores estivessem um pouco familiarizados com essa espiritualidade. Era necessário ao menos que acreditassem na existência, no interior de cada um de nós, de uma energia invisível, que fosse ao mesmo tempo reflexo e parte integrante da energia universal que a engloba. Em suma, atores que não vissem o homem como um simples produto de sua existência cotidiana. Mas não é tão simples encontrar atores assim. Aqueles que podem discorrer sobre Brecht, sobre o existencialismo ou sobre o teatro do proletariado existem aos montes, mas são pouquíssimos aqueles que compartilham de certas idéias particulares que me interessam. Decidi então procurar atores japoneses, que estivessem fora do meio daqueles que priorizam o teatro ocidental.

Minha primeira etapa foi a de reavaliar o trabalho de pesquisa sobre "voz e movimento na cultura japonesa" que tinha iniciado no ano anterior. Refleti sobre o modo pelo qual esses elementos estilísticos se ligam à filosofia japonesa.

No Japão, sempre existiram laços fortes entre religião, arte e artes marciais. Esses laços existem não apenas no plano da filosofia e das idéias, mas também no plano da prática e da técnica. Os exercícios religiosos do xintoísmo ou do budismo (como os mudras, os mantras, os rituais de purificação e de *za-zen*) aproximam-se dos exercícios que se praticam no "caminho" das artes marciais. Todos visam a atingir a verdade mais pelo intermédio do corpo do que pelo intelecto. Essa ênfase tradicional de apreensão da verdade mais pelo corpo físico do que pela compreensão do intelectual é muito antiga.

Decidi escolher pessoas enraizadas nessa tradição filosófica. Os participantes finalmente selecionados provinham de contextos diferentes: do xintoísmo, do budismo, das artes marciais, do teatro *nô* e do *free jazz*. Suas idades estavam escalonadas entre trinta e quarenta anos. Mais de trinta, porque isso significa geralmente que o indivíduo tem mais de dez anos de experiência em sua disciplina, podendo então já ser considerado como um especialista. Menos de quarenta, porque era necessária uma certa flexibilidade para poder colaborar com as outras pessoas vindas de meios diferentes. Parecia-me que pessoas mais velhas do que isso seriam mais rígidas e correriam riscos de ter problemas nesse nível. Ao menos, era o que eu pensava.

Superficialmente, as disciplinas se diferenciavam umas das outras mas, na verdade, convergiam para o mesmo ponto. Os participantes compartilhavam da mesma crença na existência de uma energia cósmica que ultrapassava o nível da humanidade comum. Depois de ter encontrado os participantes do projeto, faltava decidir o tema do espetáculo. Após uma conversa, resolvemos criar um tipo de *angya* (peregrinação ou viagem iniciática que se faz na intenção de atingir a vida ascética). Na verdade, queríamos fazer de nosso trabalho uma espécie de síntese da *angya*. O objetivo da turnê era, primeiro, fazer com que nos conhecêssemos entre nós, de modo a nos familiarizar cada um com a disciplina do outro; depois, permitir ao público, o mais variado, compreender as práticas individuais de cada executante, e, por fim, apresentar um espetáculo-cerimônia que concretizaria nossa pesquisa.

A cada etapa da turnê, organizávamos *workshops* intitulados "O movimento e a voz na cultura japonesa". Nenhum de nós era professor ou crítico, e a habilidade verbal não era o nosso forte. Nem a prática das línguas. Mais do que explicar a cultura japonesa através das palavras, pedíamos aos estagiários que fizessem exercícios de voz e de movimento. Parecia-nos que, por intermédio desses exercícios, os participantes poderiam entrar em contato com a natureza da cultura japonesa. Descrevíamos o objetivo desses exercícios do seguinte modo:

"Existem duas tendências distintas na tradição da filosofia japonesa. Uma é derivada das artes marciais, outra provém das diversas religiões. Na verdade, essas duas abordagens têm muita coisa em comum. Em primeiro lugar a prática, que consiste em ações físicas particulares. Por exemplo, a meditação zen, que se pratica sentado, ou a ação de recitar mantras ou formar mudras a partir de uma certa posição das mãos, todas essas práticas são ações físicas que conduzem à iluminação e que aumentam a capacidade de se discernir a verdadeira natureza da realidade humana. Assim também, nas artes marciais japonesas tradicionais, o objetivo aparente é o de matar o inimigo. Mas o verdadeiro objetivo dessas técnicas marciais consiste em atingir um nível de realidade mais elevado, onde os conceitos da vida e da morte são transcendidos".

Nossos *workshops* aconteciam antes de cada apresentação, cada dia sob a direção de um mestre diferente. Abro parênteses para descrever essas "jornadas".

Iniciação ao xintoísmo

O xintoísmo é uma religião de origem japonesa. Existe há séculos, anteriormente à importação do budismo a partir da China, no século IX da era cristã. Não se trata exatamente de uma religião, no sentido próprio do termo, já que essa ideologia não tem fundador, nem escrituras sagradas, nem dogma, nem Deus. Consiste na crença num tipo de energia universal que é chamada de *kami*. Essa energia ocorre nos fatos naturais impressionantes como montanhas, rochedos, grandes árvores etc. Nas cerimônias, os fiéis pedem a *kami* que desça num rochedo (pode-se utilizar o som "oh" para isso), depois põem-se a orar. Após a oração, *kami* desaparece.

Como não existe uma doutrina precisa no xintoísmo, não existe também uma interpretação unívoca de seu sentido. Se se perguntar a diferentes sacerdotes o que é o xintoísmo, cada um dará uma resposta diferente, o que é absolutamente normal. Entretanto, reconhecem-se duas tendências gerais dentro do xintoísmo. Originalmente, acreditava-se que os herdeiros de *kami* eram a família do imperador, por esse motivo o xintoísmo teria se tornado ortodoxo. À medida que os séculos passavam, apareceram muitos profetas que fundaram cada qual sua própria seita. Foi assim que nasceram as seitas xintós. Dentro do xintoísmo, existe uma tradição de práticas espirituais, ainda que os exercícios variem de seita para seita. Em nossos *workshops*, propusemos exercícios tirados de seitas diferentes.

No xintoísmo, a crença fundamental consiste em dizer que os seres humanos são inseparáveis de *kami*. Cada um, através de sua natureza, faz parte da vasta energia espalhada pelo universo. Quando nascemos, estamos puros e totalmente unidos a *kami*. Mas como a vida é difícil, a pureza original vai sendo pouco a pouco contaminada pela energia negativa. A alma cobre-se de uma certa "poeira" espiritual. Quando estamos doentes, temos má sorte ou mesmo quando somos assassinos, isso não ocorre porque sejamos fundamentalmente maus, mas porque essa "poeira" poluiu nosso ser. É por isso que a idéia de purificação é central nos exercícios espirituais do xintoísmo.

O primeiro exercício espiritual é *misogi* (purificação). Limpa-se o ambiente e o corpo. Normalmente, a purificação do corpo implica ir ao mar, a um rio ou a uma queda d'água. Não se pode tomar banho num lago, pois a água é parada. É preciso que a água seja corrente. Se for impossível ir até a natureza, pode-se fazer *misogi* com uma ducha fria.

O segundo exercício chama-se *furutama* – literalmente, quer dizer "sacudir a alma". Isso implica vigorosos exercícios físicos. Numa palavra, não acho que *furutama* seja realmente um exercício religioso. Ao longo de minhas viagens com Brook, descobri que cada país prioriza certos movimentos nas práticas espirituais. Os africanos desencadeiam os movimentos a partir do cóccix e ondulam a coluna vertebral. As tradições dervixes do Oriente Médio apresentam giros em suas formas, assim como certos movimentos repetidos da cabeça e dos ombros, acompanhados de um som, como "hai, hai". No

Japão, existem exercícios semelhantes. A prática desses movimentos gera uma elevação e uma intensificação da consciência espiritual, sendo assim encontrados constantemente no contexto de certas religiões. Mas sua função original pode estar fora das tradições religiosas organizadas. O ser humano compõe-se de um espírito (alma, energia interna) e de um corpo. Como o que vemos é o corpo, nós nos preocupamos e nos esforçamos para cuidar dele. Damo-lhe comida, vitamina C, proteínas e não muito açúcar. Velamos por sua saúde.

No entanto, como não vemos nosso espírito, nós o esquecemos. Nós não o alimentamos. Mas o espírito precisa de alimento, assim como o corpo. Ou então tornamo-nos apáticos e fracos, deixando de ser seres humanos verdadeiramente despertos. Os movimentos que mencionei acima são exercícios destinados a alimentar e revitalizar o espírito. Não estão diretamente ligados a nenhuma idéia de Deus. Nos tempos antigos, os homens deviam permanecer despertos em todos os níveis, sob pena de correr o risco de perder a própria vida. Esses exercícios serviam para prepará-los para a caça ou para enfrentar reações ao meio ambiente em que viviam. (Os movimentos que empregam a coluna vertebral podem ter como efeito o estímulo de reações nervosas, já que ela é o centro do sistema nervoso. As "danças" dos caçadores africanos talvez atendam a um objetivo prático, estimulando essas reações.) Naquela época, é provável que a prática desses movimentos já existisse independentemente da religião, mas como continham um elemento espiritual as religiões os incorporaram às suas próprias práticas. Ao longo dos séculos, à medida que a tecnologia se desenvolveu, os homens cessaram de praticar exercícios espirituais na vida cotidiana. De modo que hoje só os encontramos no contexto de uma religião em que foram preservados. Mas são provavelmente bem mais antigos. Os exercícios xintós *furutama* sempre foram assim: movimentos fisicamente vigorosos, implicando o uso de sons particulares, e que visam estimular o espírito.

O terceiro exercício chama-se *chin-kon* (aprofundamento da alma), e consiste numa silenciosa viagem interior. Isso implica uma meditação que se concentra em imagens mentais particulares.

A purificação, os movimentos espirituais e a meditação são os três elementos fundamentais da prática xintó.

Iniciação ao budismo

Durante o dia reservado à iniciação ao budismo, praticamos exercícios provenientes da tradição do budismo esotérico, concentrando-nos mais particularmente nos exercícios de respiração.

Existem três maneiras fundamentais de respiração: inspiração, expiração e retenção do fôlego respiratório (depois da inspiração ou expiração). No dia-a-dia, servimo-nos desses três modos, inclusive da retenção de fôlego. Durante o sono, a respiração limita-se a inspirar e expirar. No momento da morte, ela pára definitivamente. Diariamente, no entanto, utilizamos as três maneiras sem nos darmos conta. Mas um ator tem necessidade de estar consciente de cada uma das três. Às vezes, ouvimos dizer que um ator no palco deveria estar totalmente descontraído. Isso é um erro: a descontração total é sono. Para passar de um estado a outro, é preciso fazer um movimento; é como fazemos no dia-a-dia, é também o que precisamos fazer no teatro.

Os exercícios em questão combinam essas três etapas da respiração de três maneiras diferentes. Começa-se por inspirar pelo nariz e expirar pela boca. Depois, inspira-se pela boca e expira-se pelo nariz. Realizando esse exercício, observa-se a respiração e as diferentes sensações provocadas em cada nova combinação.

O exercício seguinte consiste em imaginar que se inspira pelo umbigo e que se expira pela boca. Imagina-se, por fim, que a respiração provém do umbigo e deixa o corpo pelos poros. Cada vez que se inspira, retém-se a respiração um instante antes de expirar.

Em seguida, acrescentam-se imagens sonoras a esses diversos esquemas respiratórios. Por exemplo, imagina-se o som "ah" ao inspirar, e o som "chm" ao expirar; ou inversamente.

Acrescentam-se, na seqüência, movimentos de mãos. No budismo esotérico, os dedos são como versões miniaturizadas do corpo inteiro. (A acupuntura apóia-se numa técnica semelhante.) Na verdade, assim que se mexem os dedos, exercita-se o corpo inteiro.

Enfim, junta-se a imaginação, a fim de se criar uma ligação real entre os movimentos das mãos e o sopro respiratório. Por exemplo, abrindo e fechando-se a mão, visualiza-se uma flor que abre e fecha suas pétalas. À medida que esses exercícios respiratórios tornam-se complexos, eles atuam cada vez mais no corpo e no espírito, até que se consiga utilizar os três elementos ao mesmo tempo: o som, o movimento e a imaginação.

A sessão do *workshop* termina com uma série de cem prostrações. Os alunos passam da posição em pé à posição de joelhos, depois deitam no chão, de bruços, e por fim voltam a ficar em pé. Os estagiários começam realizando esses movimentos cada um por si; em seguida, eles os repetem com um parceiro. E, finalmente, todos formam um círculo, em que cada um está voltado para o centro. Os alunos prostram-se simultaneamente voltados para o centro do círculo, na direção dos outros membros do grupo. Aliás, o centro representa a humanidade inteira.

Iniciação às artes marciais

Quando estudamos as artes marciais, nosso objetivo não era o de adquirir uma técnica de combate. O que realmente queríamos era descobrir de onde provém a energia do combatente e como utilizá-la. Esse treinamento ensina também como reagir imediatamente ao outro, já que as artes marciais estão totalmente baseadas na idéia do "parceiro": essas técnicas de ataque ou de defesa não são praticadas quando se está sozinho, é preciso um parceiro-adversário. Nesse *workshop*, exploramos diversas maneiras de concentrar nossa energia.

Um dos meios consiste em emitir um som para acompanhar o gesto. A emissão de um som, no momento em que se realiza uma ação com força, aumenta a intensidade e o poder do movimento. Aliás, é um princípio extremamente divulgado, no mundo inteiro, nas técnicas de combate e esforço físico, de um modo geral.

Uma segunda técnica diz respeito à visualização da ação. Se nos contentamos em nos concentrar no adversário que queremos eliminar, a ação fica diminuída. Na verdade, o espaço que separa os dois combatentes é relativamente limitado. É preferível imaginar, no momento em que se desfere o golpe, que se vai atingir o horizonte: acontece que o outro, por puro acaso, vem colocar-se entre você e o horizonte, interceptando, assim, um golpe formidável. Acontece o mesmo numa luta de sabre: é preciso imaginar que é o céu que partimos ao meio, e não um simples pedaço de bambu que está ali, à nossa frente.

É assim que os atores deveriam sempre utilizar sua imaginação, em tudo aquilo que fazem no palco. O menor gesto adquire então um poder imenso. Além do mais, a relação entre os personagens toma uma dimensão simbólica que expande o contexto no qual se encontram. Por exemplo, quando se interpreta uma peça de Tchekhov, estamos aparentemente apresentando apenas pequenos incidentes da vida cotidiana, mas eles devem ser capazes de expressar a totalidade da existência. O treinamento

através das artes marciais ensina também a avaliar a relação física com o outro. Ensina, por fim, a perceber a relação mais profunda que existe entre a energia dentro de nós e dentro do outro; essa relação corresponde à energia do próprio mundo.

Iniciação ao *nô*

No dia reservado ao *nô*, em nossos *workshops*, nós nos concentramos na aquisição das ações mais simples que constituem o fundamento dessa arte, ou seja, as três posições de base: o estar em pé, o sentar-se e o caminhar. Sendo o *nô* um espetáculo cujo princípio é o do minimalismo, cada ação fica reduzida a sua expressão mais simples. Iniciando-se nesse estilo clássico, que é muito rigoroso, os alunos podem sentir em seus corpos as implicações dessas ações essenciais. Além do mais, a forma de respiração utilizada – assim que se realizam as ações – é igualmente importante. Um aluno pode caminhar para a frente, inspirando ou expirando, ou prendendo a respiração: cada um desses três modos provoca uma sensação física diferente, e o público percebe essa diferença. Por mais que a ação externa não tenha mudado, a modificação interior é claramente visível para o espectador.

Procuramos também pôr em prática um conceito importante, chamado *iguse*, que significa o movimento controlado pela imaginação. No *nô*, a comunicação teatral combina a expressão física com a da imaginação. A primeira etapa consiste em tentar traduzir a emoção na expressão física mais poderosa possível. Uma vez que chegamos a isso, esforçamo-nos para conservar a emoção no mesmo nível, reduzindo completamente a ação física. Com isso a expressão será ainda mais intensificada. Atingido esse estágio, tentamos reduzir ainda mais a ação física, mantendo o "movimento" interior. Enfim, assim que nos tornamos um intérprete de grande habilidade, é possível chegar a reduzir a zero o movimento físico exterior, mantendo no máximo de intensidade a expressão emocional: é nisso que consiste *iguse*.

Estudamos também, em certos *workshops*, o ritmo *jo-ha-kyu* a partir de certas tiradas ou seqüências cênicas.

Em todos esses *workshops*, concentramo-nos sempre nos exercícios que podiam ser aplicados diretamente na atuação dos atores-estagiários; em exercícios que tivessem para eles um real valor prático, em vez de perdermos tempo com aspectos exóticos ou curiosos que pertencem a cada tradição.

O espetáculo-cerimônia intitulava-se *Representações litúrgicas japonesas*. Tínhamos nos inspirado no *Bardo Thödol, o livro tibetano dos mortos*, um tipo de bíblia tibetana. Os sacerdotes tibetanos recitam o *Bardo Thödol* em voz baixa no leito de morte dos moribundos. É um tipo de oração em que a alma recebe instruções sobre a maneira de continuar suas peregrinações após a morte. Segundo esse livro, admite-se que a alma liberada errará sem corpo pelo mundo durante quarenta e nove dias. Se ela chegar a atingir a iluminação durante esse período, poderá ficar para sempre no outro mundo. Se fracassa, precisará voltar ao estado humano e entrar no corpo de uma criança no seio de sua mãe. A força desse período de quarenta e nove dias é tamanha que a alma esquece todo o seu passado e reencarna em um outro ser completamente diferente. A descrição das peregrinações da alma depois da morte instrui o homem, ao mesmo tempo, na maneira como viver sua vida no mundo aqui de baixo.

Nós nos servimos do japonês clássico e de textos tirados de diferentes rituais praticamente incompreensíveis para os japoneses dos dias de hoje. Fizemos essa escolha na medida em que queríamos ser compreendidos não pelo sentido literal das palavras, mas graças à sua energia e musicalidade.

Aliás, como apresentávamos nosso espetáculo em países ocidentais, a inteligibilidade do texto era necessariamente limitada, sendo preciso então que procurássemos nos comunicar num outro plano.

Eu evocava regularmente um conselho de Brook durante os ensaios. Deixando Paris, eu tinha lhe perguntado sobre o que era mais importante quando dirigimos uma peça. Ele me respondeu: "A paciência". Depois compreendi o que ele tinha querido dizer. Antes de tudo, é extremamente difícil comunicar com exatidão nossas intenções aos outros. Cada um tende a interpretar as idéias colocadas segundo o seu modo de ver as coisas, segundo sua própria estrutura mental, estando, no entanto, absolutamente convencido de ter compreendido nossas intenções. Poucas pessoas estão prontas para aceitar uma idéia do jeito que ela é, sem preconceitos. Se quisermos ser compreendidos, precisamos então ensaiar sem descanso.

Aliás, é impossível mudar as pessoas. A menos que se tomem medidas extremas, como acontecia no mundo antigo com a educação espartana por exemplo, ou, mais próximo de nós, com as lavagens cerebrais. Mas se adotamos essa atitude no teatro, a produção deixa de ser uma empresa onde cada um coopera com a elaboração de um espetáculo, para transformar-se no produto de um tipo de ditadura. É verdade que, nas artes tradicionais como o *nô* e o *kabuki*, os atores devem imitar técnicas do passado, sem questioná-las. Neste mundo, aprender é imitar. Entretanto, em meu próprio trabalho, esforçava-me para ultrapassar o passado e descobrir a próxima etapa para o futuro. Quando um diretor força os atores a seguir suas idéias, estes se tornam simples robôs, bloqueados com comportamentos já testados. Se um diretor quer descobrir algo de novo, tem de ter paciência, esperar que um fermento se produza no interior do ator e construir seu espetáculo a partir disso. Mas se o diretor apenas dá ordens, o ator, cujo papel fica reduzido a obedecer, perde todo o desejo de tomar iniciativas. É melhor que o diretor espere que o ator esteja pronto para agir por iniciativa própria, desde que vá no sentido indicado pelo diretor. O ator tem então o sentimento de que a escolha que faz é uma descoberta sua, o que lhe permite representar livremente e sem incertezas. Essa liberdade se tornará inevitavelmente uma fonte de energia para toda a produção, que assim poderá se desenvolver.

O espetáculo desenrolava-se da seguinte maneira: todos os membros da companhia se apresentavam juntos no palco, com calças brancas, tipo roupa de judô, sem nada na parte de cima. Segurávamos na mão um balde de água e trapos. Nossa primeira ação era limpar o chão do espaço de representação, logo depois lavar as mãos e enxaguar a boca. Perguntaram-nos depois por que tínhamos limpado o chão: como o espetáculo intitulava-se *Representações litúrgicas*, tínhamos decidido de nele incluir uma parte do ritual de purificação. Antes de entrar num templo no Japão, ou de participar de uma cerimônia, sempre lavamos as mãos e a boca. Mesmo no teatro *nô*, nós nos purificamos, assim como purificamos o palco antes da representação, mas o público nunca vê essa parte da tradição.

Após esse preâmbulo, o espetáculo propriamente dito começava com uma recitação do *Hannya Shingyo* (o sutra do coração), enquanto o personagem principal agoniza. Em seguida à sua morte, esse personagem inicia sua peregrinação de vida após a morte, no curso da qual passa por diversas experiências que se prolongam até a última cena, quando reencarna. Eu interpretava o papel do morto, enquanto que os outros participantes representavam sua visão da vida futura. Eles o incentivavam a rejeitar suas ligações ilusórias com a vida, seu desejo pelo dinheiro, seus problemas emocionais, seu gosto pelo prazer. Num certo momento, cada um dos atores vestia a roupa apropriada para seus papéis

na vida real. O bonzo budista punha seu hábito, o monge xintoísta fazia a mesma coisa, os mestres de artes marciais vestiam-se com suas roupas tradicionais e o ator *nô*, com sua vestimenta de dança. Em vez de constituir um grupo de executantes anônimos, tornavam-se indivíduos distintos, cada qual representando sua tradição particular.

Mesmo tendo sido necessários mais de cinco minutos para que os atores se vestissem, muitos espectadores acharam essa cena uma das mais interessantes. As roupas ocidentais são tridimensionais. Têm volume, já que a forma do corpo encontra-se na forma da roupa. As roupas japonesas são bidimensionais: não partem de uma estrutura preestabelecida; não tendo costuras, são tecidos lisos que se dobram como toalhas para se guardar nos armários. O público achava interessante ver um tecido reto transformar-se numa roupa tridimensional. Na vida moderna, utilizam-se botões, zíperes, tiras de velcro para fechar as roupas de maneira rápida e cômoda. Nas roupas japonesas tradicionais, tudo é pregado e atado com cordõezinhos, geralmente de seda, muito bonitos. Era interessante também observar a transformação operada pela roupa nos atores: o homem que vestia calça branca desaparecia para dar lugar ao bonzo budista.

No plano da língua, retomava-se a experiência de *Orghast* em Persépolis. Como servíamo-nos de línguas arcaicas que ninguém podia literalmente compreender, a comunicação se dava no nível da intenção e da energia. Mas isso se passava em 1975, e o estilo que utilizávamos correspondia ao das preocupações que eram as da vanguarda teatral na época. A comunicação não-verbal fazia parte das numerosas experiências que essa vanguarda praticava. Artaud estava na moda, e vários diretores exploravam meios de expressão física que não dependiam da compreensão intelectual. Ainda que as *Representações litúrgicas japonesas* tenham feito sucesso na época, não sei se o espetáculo teria boa aceitação nos dias de hoje. De qualquer maneira, como diz Brook, a vida de uma produção não dura mais que cinco anos. Após isso, torna-se ultrapassada.

Nessa época, senti uma necessidade súbita de ver Hugh McCormick. Eu lhe telefonei: ele ainda estava no Centro Internacional de Pesquisa Psicológica Paranormal onde era assistente do professor Motoyama, cuidando tanto de sua correspondência com o estrangeiro, quanto da organização de viagens fora do Japão. Nós nos encontramos num restaurante *soba* em Shibuya e comemoramos nosso reencontro engolindo tigelas de macarrão.

– O que é que você vai fazer agora? – perguntei-lhe.

– Ainda não sei exatamente, mas vou deixar o Japão.

Ele tinha passado por uma experiência profunda, importante, e hesitava quanto à próxima etapa. Enquanto eu o observava, parecia-me estar vendo a mim mesmo. Eu não tinha vivido uma experiência tão profunda como a sua, mas tínhamos algo em comum: a incerteza quanto ao futuro. Era como se estivéssemos sozinhos num vasto deserto, onde errássemos sem saber que direção tomar. Eu estava feliz por revê-lo. Entretanto, sentia-me muito triste quando pensava na sua partida. Quem saberia me dizer quando iria revê-lo? Talvez nunca mais. Era o único ser no mundo a quem eu podia falar muito abertamente, de tudo. E era o único a compreender tudo aquilo que eu dizia. Eu tinha o sentimento de que não poderia nunca mais suportar a idéia de nossa separação. Encontrava-me tão infeliz que era como se estivesse dizendo adeus à minha noiva. Foi, na realidade, meu último encontro com Hugh McCormick, pois o Hugh McCormick que conheci deixou de existir.

A turnê da "*angya* global" começou em Vancouver no Canadá, em setembro de 1975. A primeira representação devia acontecer num salão de festas japonês, construído por pescadores japoneses e suas famílias, que tinham emigrado para o Canadá antes da Segunda Guerra Mundial. Infelizmente, naquela noite, ninguém veio à representação. Ocorreu que um dos decanos da comunidade japonesa tinha morrido, e seu enterro acontecia justamente naquela noite. Como ele era muito respeitado, naturalmente todos os japoneses assistiam à cerimônia. Aquele ancião, como o restante da comunidade, tinha estado aprisionado num campo de concentração durante a guerra e tinha passado por penosas experiências. Ele fazia parte da primeira geração que tinha emigrado do Japão. Os pescadores pediram a um dos membros de nossa companhia, um monge (Hideyuki Nagaoka), para celebrar uma cerimônia de comemoração para a longa viagem do idoso.

O fiasco de Vancouver não voltou a acontecer: em todos os outros lugares do mundo, Montreal, Stratford (Canadá), Nova Iorque, Amsterdã e Paris, nosso espetáculo foi muito bem recebido.

Perguntei a Brook o que ele achava do espetáculo e ele me respondeu:

"Quando você representou o morto, você expressou honestamente seu próprio *eu*. Mas quando um ator representa aquilo que ele é na vida pessoal, como se fosse um documentário, não há interesse teatral".

Quando eu tinha interpretado o velho malvado em *Os iks*, o público gostava de poder separar o ator de seu papel: viam Yoshi Oida interpretando um "cafajeste". O interesse advinha de que o público estava inconscientemente sensível, como acontece sempre, à presença de duas entidades, o ator e o personagem, e agrada-lhes observar a inter-relação dos dois. Mas se representamos nossos próprios papéis, isso não pode levar a lugar nenhum. Não se explora nada, não se pode dar vida a nada: isso não é muito interessante para o público.

Criando esse espetáculo, eu tinha conseguido realizar meu sonho de ser diretor de minha própria companhia. Percebi, no entanto, graças a *essa* experiência, que me faltava um certo número de qualidades para prosseguir nessa direção. Não tenho a autoridade necessária para manter a companhia firmemente nas mãos. Falta-me o talento, no âmbito financeiro, que permitiria à companhia continuar suas atividades criadoras. Sou desprovido, enfim, de espírito combativo, que é preciso possuir para poder suplantar essas dificuldades. Estou certo de que cada um dos participantes se separou dos outros com um sentimento de insatisfação com relação ao trabalho realizado em conjunto. Talvez as lembranças ruins sejam as únicas que ficaram, enquanto as boas desapareceram. É possível também que esse sentimento venha de mim mesmo. Conversei sobre isso com Brook:

– Você teve a bondade de me ajudar a realizar, finalmente, meu sonho e estou profundamente satisfeito. Mas há uma outra questão. Será que atingi meu objetivo com isso que acabei de realizar? Ou é apenas um início? Essa primeira experiência de encenação ensinou-me que sou incapaz de dirigir minha própria companhia. Não acho que eu tenha sido feito para ser diretor. Eu me sinto, atualmente, vazio, sem energia e incapaz de continuar com uma atividade teatral realmente criadora. Durante sua longa experiência como diretor, como você conseguiu encontrar a energia necessária para montar a produção seguinte?

– A razão que me faz continuar com o teatro é a curiosidade. No ponto em que estou de meu trabalho, hoje, foi isso que compreendi. Até onde eu posso ir com o próximo espetáculo? Acredito que é esse tipo de curiosidade que me traz energia para tocar o projeto seguinte... E, além do mais, preciso comer!"

O bom senso do argumento deixou-me sem possibilidade de réplica.

9

O ator como contador de histórias

A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS III

Depois dessa primeira tentativa de direção, tomei finalmente a decisão de perseverar nessa via, sem, para tanto, abandonar minha carreira de ator. Desde então, tenho três atividades no teatro: encenador, ator e orientador em *workshops* sobre "voz e movimento". Depois das *Representações litúrgicas japonesas*, dirigi as seguintes produções:

Ametsuchi (Céu e terra) de Mutsuro Takahashi. Espetáculo feito com atores japoneses que trabalhavam no estilo ocidental. A estréia aconteceu em junho de 1978 e foi seguida por turnês na Europa, Estados Unidos e Oriente Médio.

Interrogações, baseado em *koan* zen (questões paradoxais) e seus comentários. Espetáculo adaptado e interpretado por mim mesmo, acompanhado de um músico. A estréia aconteceu em 1979, e o espetáculo rodou em seguida pela Europa, América, Austrália e Japão.

O livro tibetano dos mortos, adaptado do *Bardo Thödol* por Isabelle Famchon. Originalmente concebido com um ator argelino, um dançarino queniano e um músico japonês. Estreado em 1982, o espetáculo foi reprisado numa segunda versão apresentada na França, Itália, Alemanha e Inglaterra.

A divina comédia, adaptação do poema de Dante.

O elenco era italiano e o espetáculo foi apresentado em Roma e Milão.

Yamagoe (*Para além da montanha*), adaptação da peça *nô Kayoi Komachi*. Representada no inverno de 1983, com atores alemães, na Áustria, Alemanha, Suíça e Dinamarca.

O conto do camaleão, adaptação de um conto popular da África ocidental. Estreou na Itália em 1986, seguindo-se turnê pela Europa e Japão.

Quando dirigi esses espetáculos, inspirei-me no conceito do "teatro invisível". Compreendo por isso um teatro cuja essência é a comunicação que nasce entre os atores e o público. Considero o teatro que é puro espetáculo, pura ostentação de cenário, figurino e iluminação como não sendo o verdadeiro teatro. Para que a relação atores-público seja ideal, não é preciso que os atores dêem muitas informações. Isso a fim de evitar que o público se torne passivo, que se contente apenas em receber aquilo que os atores propõem. Pois, nesse caso, a participação do público na comunicação teatral torna-se dispensável.

Ambiciono criar um teatro em que o público possa recriar por si só, a partir das sugestões dos atores, a história proposta. É preciso falar à imaginação dos espectadores, fazer tudo para favorecer sua participação ativa no desenvolvimento dos temas do espetáculo. O melhor meio de se chegar a isso é o de limitar a informação, de adotar, em todos os níveis, uma atitude minimalista na representação, como na expressão dos detalhes, cenário, acessórios e figurino. É somente dessa maneira que se pode criar essa sensação de "espaço vazio", que permite despertar a imaginação do público. Não se pode tratar o público como um grupo de turistas cuja curiosidade superficial é facilmente satisfeita.

A finalidade última do teatro está além do mundo dos objetos e dos fenômenos materiais. A fim de atingir esse nível de universalidade, os atores e o público devem cooperar. A técnica do ator reside então em sua capacidade de estimular no público sua participação no processo criativo. Os atores devem, além do mais, saber conduzir os espectadores para um outro tempo e espaço, diferentes daqueles da existência cotidiana. Trata-se de uma técnica particular, que se distingue das outras técnicas teatrais correntes que visam a habilidade da representação ou a beleza dos movimentos. É preciso visar preferencialmente ultrapassar o prazer de curta duração e a habilidade superficial. É só a partir disso que o público e os atores podem se comprometer juntos no caminho que leva a uma outra existência. A energia que é transmitida aos espectadores por tal atitude teatral verdadeira ficará com eles e os enriquecerá na vida cotidiana. A representação ideal é a expressão do mundo metafísico através das ações físicas. O teatro ideal é a representação de um mundo invisível pela presença do visível.

Não participei de muitos espetáculos de Brook enquanto ator; foram apenas cinco, ao todo: *Orghast*, *Os iks*, *A conferência dos pássaros*, *O Mahabharata* e *A tempestade* (1990). Mas organizei numerosas oficinas sobre o tema "Voz e movimento na cultura japonesa". Para isso convidei muitos japoneses para vir falar de suas práticas: sacerdotes xintoístas, bonzos budistas, professores de artes marciais, mestres de massagem etc. Alguns japoneses criticavam esses projetos de uma maneira relativamente cínica. Perguntaram-me uma vez: "Você é um exportador de antigüidades japonesas?", e tive a ocasião de ler na imprensa de meu país: "A cultura japonesa continua a chamar a atenção da Europa por seu exotismo. Muitos japoneses tiram grande proveito desse comércio do exotismo". Devo me defender dizendo que se ainda existem pessoas que procuram fazer comércio do exotismo japonês, a curiosidade pela cultura japonesa não é suficiente hoje em dia para garantir sua venda. Os únicos produtos japoneses que continuam a ser vendidos como se fossem pãezinhos talvez sejam os aparelhinhos eletrônicos, os relógios de pulso, as máquinas fotográficas, os artigos da moda e os *sushi*.

Aliás, meu objetivo nunca foi o de exportar a cultura japonesa. Para dizer a verdade, não sinto que as idéias que explorei sejam unicamente próprias do Japão. Como já mencionei, há setores da existência que não podemos acessar apenas através da lógica. Poderíamos descrever isso como um tipo de consciência de si mesmo, que está além do intelecto e que se pode explorar por intermédio do corpo e da voz. Esse tipo de exploração existe em outras culturas tradicionais no mundo inteiro, por exemplo nas danças giratórias dos dervixes. Práticas desse tipo certamente existiam em outros tempos na Europa, antes de ser substituídas pelas abordagens modernas do conhecimento, que se dirigem mais ao intelecto. O objetivo dessas oficinas, em que os mestres japoneses propunham seus ensinamentos, era o de despertar nos espíritos europeus uma outra dimensão, que já estava neles, porém de maneira virtual e inexplorada. Os exercícios visavam estimular faculdades já existentes, cuja consciência precisava ser apenas despertada pelos participantes. Não se tratava certamente de explorar uma abordagem japonesa que fosse "nova e particular".

Uma outra questão surgiu assim que se começaram a organizar as oficinas. No começo, queria que o curso fosse gratuito, pois me repugnava a idéia de cobrar de jovens artistas sem dinheiro. Acabei percebendo que estava errado. Quando uma oficina é gratuita, certos participantes faltam a algumas sessões ou abandonam totalmente o curso. Todos nós temos o desejo de aprender, mas nossa preguiça causa muitos obstáculos. Quando pagamos uma soma considerável para cursar um estágio teatral, resistimos à preguiça que pode se manifestar e vamos até o fim, nem que seja apenas pelo dinheiro empregado. Esse raciocínio tem algo de desencorajador, mas assim é a natureza humana. Além do mais, não valorizamos o que é gratuito. Talvez essa deformação das mentalidades seja uma trágica conseqüência da sociedade capitalista. Acontece então que os valores dessas oficinas não podem ser nem muito baixos nem muito elevados. Se quiser verdadeiramente evitar de pedir dinheiro aos jovens que não têm muitos recursos, será preciso partir para um outro extremo da situação, que consiste em pagá-los para que venham estudar. Nesse caso, tem-se certeza de que eles não vão parar. Então, organizei, numa ocasião, uma oficina que estava engajada num projeto de luta contra o desemprego, que eu tinha negociado com algumas instituições: todo mundo ficou contente.

Tento trazer mestres provindos de várias tradições da cultura japonesa em minhas oficinas. Na primeira vez, convidei um sacerdote pertencente a uma seita budista esotérica e, na segunda, decidi trazer um bonzo zen. Assim fui visitar um dos grandes mestres zen que vivem no templo situado perto do monte Fuji. Queria perguntar-lhe se ele aceitaria deixar vir à Europa um de seus discípulos para difundir seu ensinamento.

Marquei um encontro para as sete da noite e fiz uma conexão de Tóquio a Mishima. Na estação, tomei um táxi que parou em frente ao portão da entrada do templo. O motorista me explicou que não se podia ir adiante e que, portanto, eu devia percorrer o resto do caminho a pé. Comecei, então, a subir a colina. Por fim, percebi uma luzinha que era da guarita localizada na entrada do edifício. Na minha chegada, fui conduzido à sala da cerimônia do chá, onde conheci aquele grande mestre zen. Apresentei-lhe meus projetos com relação às oficinas e lhe disse que gostaria de levar à França um de seus jovens discípulos. Depois de ter me escutado, respondeu-me que iria refletir. Perguntou-me em seguida se eu queria chá. Essa proposição lembroume um encontro que tinha acontecido entre dois monges zen oriundos de diferentes monastérios. A fim de ver qual possuía o conhecimento mais profundo, eles fizeram chá, um para o outro. É claro que isso não tem nenhuma relação direta com o meu caso, já que não tenho nada de um grande mestre. Aceitei então gentilmente sua oferta.

Ele preparou o chá, e vimos surgir um monte de bolhas na xícara.

– Ah, veja só! – disse o mestre. – Parecem estrelas. Tenha a bondade de tomar essas estrelas encantadoras!

Olhei o chá. Normalmente, quando se prepara o chá em pó utilizado na cerimônia, as bolhas são geralmente menores. Mas aquelas eram enormes, como bolhas de sabão, e apresentavam todo tipo de nuanças rosa, verde e violeta. Decidi concordar com a sugestão do mestre e simplesmente respondi:

– Sim, vou beber as estrelas.

Então ele me disse:

– Você quer ver o santuário e as maravilhas artísticas que ali estão?

É claro que consenti. Pegou uma lanterna e mostrou-me todas as estátuas e objetos sagrados que estavam no santuário. Havia três ou quatro estátuas de monges budistas, cada uma ostentando uma bola dourada na palma da mão. Quando perguntei-lhe o que representavam aquelas esferas, ele respondeu:

– Trata-se do seu espírito.

Achei a resposta no mínimo bizarra e artificial, mas guardei para mim os comentários. Contentei-me em sorrir e menear com a cabeça me segurando para não rir.

– Vamos até o jardim zen – ele me propôs.

Abriu o portão e me conduziu a um jardim muito bonito, repleto da doce sonoridade de uma cascata.

– Veja essa linda paisagem – sugeriu o mestre –, nada mais teatral, não? É muito mais teatral do que um verdadeiro cenário.

Uma vez mais, aquiesci polidamente, sem emitir nenhum comentário.

Ainda que estivéssemos em dezembro, percebi que o tempo estava relativamente agradável. Perguntei-lhe se o inverno era sempre assim tão clemente naquela região.

– Não – respondeu. – Hoje você sente calor, é por isso que o mundo parece-lhe quente.

Tive dificuldades em me manter sério, mas ainda consegui aquiescer polidamente.

Ele me perguntou como eu tinha feito para vir até o templo. Expliquei-lhe que tinha tomado um táxi. Então telefonou para me chamar um e se dispôs a acompanhar-me até o portão principal. Pegou a lanterna e começamos nossa descida pelo caminho íngreme.

– Ah! Como as estrelas estão bonitas esta noite! – ele comentou.

Depois de ter concordado, confessei-lhe que eu gostava muito de contemplá-las. Pensava nas estrelas que tinha visto no deserto africano, enormes, como aquelas que são mostradas num planetário. Ele me perguntou se eu conhecia um sutra budista, e eu lhe respondi: o *Hannya Shingyo*.

Então ele me disse:

– Não é preciso dizer toda a oração. "*Nam dai sho jo*" será suficiente.

Propôs que recitássemos as palavras juntos. Entoou com uma voz forte "*Nam dai sho jo*", e respondi com as mesmas palavras. De repente, senti vir-me lágrimas aos olhos, e tive de fazer um esforço para retê-las. No momento em que atingimos o portão, o táxi chegou. Agradeci ao mestre zen, subi no carro e fui embora.

Percebi então que não tinha obtido resposta à minha pergunta! Tinha vindo para conseguir a colaboração de um bonzo em meu *workshop* e tinha ido embora sem ter recebido uma resposta clara. O mestre tinha brincado comigo, dizendo-me algumas bobagens. Eu sabia perfeitamente que eram asneiras, sem nenhum sentido filosófico ou espiritual oculto por trás daquelas palavras. Entretanto, a visita tinha me deixado estranhamente comovido. Não sei quanto tempo fiquei no templo... dez, vinte minutos... meia hora, talvez. Mas a pessoa que ia embora no táxi era diferente daquela que tinha chegado. Aquela visita tinha me transformado. Aquele monge era realmente um grande mestre, apesar de sua conversa que o teria feito passar por um verdadeiro charlatão. Em vez de falar de espiritualidade, ele tinha me dito um monte de tolices... que tinham, no entanto, me deixado profundamente comovido.

Num certo sentido, é como no teatro. Quando os espectadores deixam a sala, eles deveriam estar diferentes daquilo que eram quando chegaram. Outrora, as pessoas iam à igreja, uma vez por semana, a fim de purificar a alma. Nos dias de hoje, isso é muito raro. Mas o teatro de qualidade deveria cumprir uma parte dessa função. Ele deveria constituir uma purificação, como uma ducha. Aquele mestre zen tinha me dado aquilo de que eu precisava, ainda que eu não tenha me dado conta disso naquele momento. Da mesma maneira, o ator deve procurar atingir o público em profundidade, quer este último saiba quer não. Pouco importa que me achem bom ou mau ator. Minha verdadeira meta é a de purificar e de mudar aqueles que vêm me ver no teatro. Tento fazer um bom trabalho, tão bom quanto tinham sido aquelas palavras do mestre zen, apesar das aparências.

No começo de 1979, Brook começou a trabalhar a terceira versão de *A conferência dos pássaros*. A primeira versão tinha sido apresentada em Nova Iorque ao fim de nossa viagem à América. A segunda versão concretizou-se no Bouffes-du-Nord, na mesma época em que apresentávamos *Os iks*. Freqüentemente, depois da representação de *Os iks*, por

volta de meia-noite, os sete atores que tinham viajado à África ficavam no teatro. Começávamos a improvisar a partir de cenas tiradas do poema que deu origem ao texto, servindo-nos de barulhos e movimentos dos pássaros. Maurice Bénichou fazia o papel do narrador. Foi a partir dessa preparação que se pôde utilizar a terceira versão, cujo texto foi escrito por Jean-Claude Carrière. O espetáculo foi apresentado no festival de Avignon em julho de 1979 e depois veio a Paris, onde ficou em cartaz no Bouffes-du-Nord durante toda a temporada.

Três novos elementos apareceram pela primeira vez no trabalho de nosso grupo com esse espetáculo: as marionetes, o acúmulo de personagens e as máscaras. No começo, quando ainda estávamos nas improvisações na mata, procurávamos imitar os pássaros. Mas como nos parecia um pouco ridículo manter esse tipo de jogo ao longo do espetáculo, procuramos outros meios de representar os pássaros. Criamos um tipo de marionete que, quando manipulada, evocava diferentes espécies de aves: a poupa, a pomba, o falcão, o pavão etc. Não se tratava, no entanto, de marionetes realistas, convencionais. Algumas eram apenas um pedaço de tecido enrolado em torno do punho, ou uma cabeça esculpida de pássaro, enfeitada com um pedaço de madeira servindo de asa. Nenhum artifício era utilizado a fim de criar a ilusão do realismo: dois dedos eram suficientes para evocar uma cabeça de falcão. Não visávamos a imitação naturalista, mas o signo mínimo capaz de falar à imaginação do público.

Na parte central do espetáculo, um grande número de eventos acontecia, solicitando muitos personagens diferentes. Uma das razões pelas quais decidimos utilizar máscaras foi para deixar mais claro, ao espectador, a mudança de personagem num mesmo ator. Brook interessou-se particularmente pela tradição balinesa do teatro de máscaras. Convidou, então, um ator balinês para conhecer nosso grupo.

Tapa Sudana veio a Paris e ensinou-nos a utilização das máscaras balinesas. Ao final, entretanto, tínhamos utilizado apenas parcialmente aquela técnica, que supõe a possessão do ator pelo personagem da máscara. Aconteceu-nos de ter recorrido a essa técnica, ocasionalmente, na interpretação de certos personagens, mas a maior parte do tempo servimo-nos da máscara como um tipo de marionete, de uma maneira que lembrava o uso que é feito, no Japão, desses bonecos que se utilizam no teatro *bunraku*, extremamente realistas nos mínimos detalhes. Mantínhamos a máscara nas mãos, envolvidas num tecido, e a manipulávamos para contar a história. Em outros momentos, púnhamos a máscara no rosto, quando se tratava de "apresentar" o personagem, de simbolizá-lo, digamos assim. Nenhuma dessas técnicas obedecia à tradição oriental que prevê que a máscara opere uma metamorfose completa do personagem. Utilizávamos então a máscara de duas maneiras completamente novas, além da técnica conhecida de caracterização graças à máscara. Servíamonos, enfim, de máscaras faciais, procedimento em que um ator congela muscularmente os traços de seu rosto numa certa posição, depois trata essa expressão como se fosse uma forma esculpida em madeira.

O estilo da representação passou por três etapas no espetáculo. No começo, os atores eram os manipuladores das marionetes-pássaros. Depois, transformavam-se em vários personagens aparecendo em diferentes episódios da narrativa, utilizando as máscaras de diversas maneiras. Por fim, os atores tornavam-se, eles próprios, os pássaros, e assim ficavam até o final.

Durante os ensaios, tínhamos trabalhado bastante no plano físico para que chegássemos a nos sentir como pássaros. Combinamos, de início, aquilo que tínhamos começado na África, quer dizer, a imitação direta. Tentávamos sempre transformar nosso corpo inteiro numa forma particular de pássaro, mas acontecia de utilizarmos apenas uma parte do corpo na imitação, a cabeça ou o pé, ou ainda a mão. No trabalho vocal prolongamos e desenvolvemos as idéias testadas na África, os cantos e gritos dos pássaros, as conversas dos pássaros, o teatro dos pássaros. Ao longo dos ensaios, surgiu uma questão de importância capital:

"O que os atores fazem na peça?"

Os atores não tinham um papel particular. Manipulavam marionetes, tornavam-se personagens e se transformavam, no final, em pássaros; mas, no fundo, que meta tinham suposto seguir? Não estava claro. Normalmente, interpretamos apenas um personagem, e o objetivo do ator consiste então em dar vida a esse personagem. Na peça *A conferência dos pássaros*, não só tínhamos vários papéis para interpretar, como também utilizávamos vários estilos de representação, diversas técnicas. Não sabíamos quem éramos. Um dia Brook nos disse:

"Imaginem que existe em algum lugar um templo em que as pessoas da região se encontram uma vez por ano. Eles se aproximam de uma arca que fica guardada no interior do templo e, abrindo-a, descobrem algumas máscaras, marionetes e pedaços de pano. Tiram tudo isso dali e utilizam esses objetos para contar a história da peregrinação dos pássaros. Os atores são esses contadores de história".

Esse era nosso papel enquanto atores: sermos simples contadores. A idéia revelou-se profícua e foi explorada mais a fundo em *O Mahabharata*.

A epopéia completa de *A conferência dos pássaros* compreende muitas parábolas, mas há uma em particular que sempre me tocou mais profundamente.

Mariposas se reúnem para discutir esse estranho fenômeno que se chama "fogo". Elas não conseguem compreender qual é exatamente a natureza desse misterioso fenômeno. Finalmente, depois de vários debates, uma das mariposas decide ir fazer sua pesquisa particularmente. Ela parte, percebe de longe a luz de uma vela, volta até o grupo e descreve aquilo que viu. A mais velha, dentre tudo o que ouve, acha a descrição insatisfatória. Uma outra mariposa decide então ver isso mais de perto. Ela chega a ficar muito próxima da vela, tão próxima que acaba roçando numa ponta da chama. Ela vem e descreve sua experiência às outras mariposas. A velha diz que essa descrição ainda não é suficiente. Assim, uma terceira mariposa, tomada de amor pela vela, lança-se e mergulha no coração da chama. Naquele momento, ela se torna uma coisa só com o *fogo*. E, dessa união, brota o conhecimento que não se pode transmitir.

Essa história sempre me comove. O real conhecimento das coisas não é obtido ficando-se na sua superfície, mas unindo-se totalmente a elas.

10

O Mahabharata

Um dia, no fim do verão de 1984, recebi um cartão postal de Hugh McCormick:

"Estarei em Paris. Vamos nos encontrar no hotel George V, próximo aos Champs-Elysées."

Corri para o lugar marcado como se fosse reencontrar o amor da minha vida. Era a primeira vez que íamos nos ver desde quando nos separamos no Japão, havia nove anos. A entrada do hotel estava abarrotada de pessoas, e tive de me acotovelar com a multidão para conseguir chegar até o *hall*. Ele estava lá, de pé na minha frente, sorrindo. Sua testa estava pintada de branco, com uma marca vermelha entre as sobrancelhas. Da cintura para baixo vestia um tecido de cor amarela. Em resumo, ele tinha toda a aparência de um monge hindu. Exclamei, espantado:

– Mas o que te aconteceu, Hugh?

– Ah, não. Nada de Hugh, Hugh não existe mais. Agora me chamo Ishwarananda.

Ele tinha rejeitado seu passado para transformar-se num monge hindu. Tinha até abandonado seu nome, Hugh McCormick. A célebre companhia de produtos alimentares McCormick pertencia a sua família. Ele tinha então renunciado a uma enorme fortuna dedicando-se à religião.

"Que loucura", pensei.

Lembrei-me de que eu também tinha renunciado ao mundo comum. Havia dez anos que eu tinha feito meus votos. No meu caso, entretanto, sabia que não herdaria grande coisa de meu pai, de modo que não faria nenhuma diferença renunciar ou não ao mundo. A mim também tinham me dado um outro nome, Shoko, para marcar minha renúncia, e tinha repudiado meu sobrenome. No entanto continuei a trabalhar com meu antigo nome Katsuhiro ou Yoshi Oida. Começava a sentir vergonha quando me comparava a ele.

– Por que você se tornou monge? – perguntei.

Era uma questão idiota, mas Hugh, ou melhor, Ishwarananda, respondeu-me com um doce e caloroso sorriso:

– Tinha obtido a iluminação antes de te conhecer, Yoshi, quando eu estava no templo Daitokuji. Sempre gostei de estar em templos e igrejas, desde quando tinha quatro ou cinco anos de idade. Percebi que nunca me casaria. Quis aprender sânscrito. Foi assim que uma certa pessoa "morreu".

Não queria que ele me tivesse respondido dessa maneira. Qualquer um conhece o sofrimento insustentável, o desgosto, a tristeza profunda que provoca a perda de "uma certa pessoa". E agora nada mais nada menos do que meu melhor amigo, Hugh, não existia mais. A pessoa que se encontrava na minha frente era *swami* Ishwarananda. O título *swami* parecia-me tão estranho que me sentia um pouco constrangido com meu amigo.

– Mas por que o hinduísmo?

– Para mim, Mukutananda era o melhor guru. A única função do guru é a de conduzir as pessoas à libertação. O guru é ao mesmo tempo ativo e inativo, próximo e distante. O guru existe ao mesmo tempo dentro e fora de tudo. O guru sabe que ele não nasceu e que não pode envelhecer. Ele não tem nem começo nem fim. Ele sabe que não vai mudar. O guru existe para sempre, é uma emanação imaculada, de uma pureza absoluta. A essência do guru é o conhecimento. O conhecimento do ser supremo. São os iogues mais elevados, os médicos da alma, que querem liberar o mundo de todos os males que o afetam. Nossa meta deve ser a de aspirar a atingir a verdade suprema. De chegar ao estado de solidão, de serenidade, de desprendimento de todos os desejos e ligações, sob a direção de um guru.

Os métodos de meditação na ioga dividem-se, grosso modo, em duas técnicas. A primeira consiste em meditar a partir de uma imagem abstrata invisível, tal como o "centro do universo" ou *kami* (*kami* é a palavra que se utiliza na religião japonesa para designar os espíritos: forças da natureza, deuses). O segundo método consiste em esforçar-se para atingir o mundo invisível por intermédio de um guru. Existem seitas que consideram que a meditação sob a direção de um guru é mais fácil e eficaz. *Za-zen* (praticado pela seita soto no Japão) utiliza esse método de meditação. Acredita-se que esse método seja uma herança da Índia. Os *wunsui* (monges noviços) praticam a meditação sentados, sob a direção de seu mestre, até que atinjam a iluminação. No hinduísmo, há uma certa cerimônia que está na origem do ritual do fogo *goma*. Ao longo dessa cerimônia, um guru propõe a seus discípulos uma série de questões difíceis. Essas questões aproximam-se dos *koan* (questões paradoxais) da seita budista rinzai e dos *mondo* da seita shingon. Todas as práticas zen e outras práticas budistas esotéricas derivam, em última análise, do hinduísmo.

Infelizmente, o grande guru Mukutananda tinha morrido havia pouco tempo, depois de ter redigido seu testamento em que designava seu sucessor. Uma cerimônia de entronização do novo guru desenvolvia-se em Paris, explicando assim a presença de Ishwarananda na França. A multidão que obstruía o *hall* do hotel estava lá para assistir à cerimônia que acontecia na sala de recepção do George

V. Ali devia haver mais de mil pessoas, daí o tumulto. Ishwarananda e eu fomos a um café, próximo ao hotel, e comecei a explicar-lhe qual seria meu próximo trabalho com Peter Brook, cujos ensaios deviam começar no outono. Confiei-lhe:

"Estou sob a influência de um estranho *karma*. A última vez que nos falamos, eu ensaiava para o espetáculo *O livro tibetano dos mortos*, versão cênica do livro sagrado budista. Nove anos depois, estou me preparando para participar de um novo espetáculo, tirado, também, de escritos sagrados, só que hindus desta vez: *O Mahabharata*, e para minha surpresa fico sabendo que você se tornou um monge hindu. Tudo transcorre como se minha vida procurasse alcançar a sua".

O Mahabharata é uma gigantesca epopéia hindu escrita em sânscrito. *Maha* significa "grande", *bharata* é a família dos Bharata. O título quer dizer então: "a história da grande família Bharata", o que significa, na realidade, "a história da grande família humana", já que a família Bharata se encontra na origem da raça humana. Essa epopéia é quinze vezes mais longa do que a Bíblia, e desenvolve um mito em dimensões colossais.

É a história de uma família real que briga pelo poder. Irmãos e primos opõem-se e acabam entrando em combate numa guerra titânica. Uma montanha de cadáveres acumula-se sobre a terra. A família é aniquilada, à exceção de um só homem que, na época da guerra, era um bebê no seio de sua mãe. Foi a partir desse homem que a raça humana pôde renascer.

Essa epopéia é muito popular em toda a Índia. Todos os indianos conhecem ao menos uma parte da história.

O Mahabharata termina quando o herói da história vai até o céu, depois ao inferno, e compreende, então, que não apenas esse mundo é ilusório. O céu e o inferno também o são. O objetivo último da existência é *mu*, quer dizer, o vazio. Essa epopéia ilustrava as teses filosóficas hindus. Durante o tempo em que eu me preparava para atuar na versão cênica do *Mahabharata*, o homem que se tornara *swami* Ishwarananda recebia um ensinamento destinado a inculcar-lhe a conduta e as disposições mentais dos heróis e heroínas desse mesmo livro sagrado. Ficamos contentes naquele dia por descobrir que tínhamos trabalhado com o *Mahabharata*. Em seguida, nós nos separamos, na espera de um novo encontro.

Peter Brook e Jean-Claude Carrière passaram dez anos preparando a adaptação cênica de *O Mahabharata*. Os problemas eram múltiplos e estavam em todos os níveis: a adaptação propriamente dita (a escolha e a escrita dos episódios extraídos de um material tão gigantesco), o elenco, o financiamento, ao que se somava a organização de uma viagem à Índia.

Marie-Hélène Estienne, a assistente de Peter, percorreu o mundo procurando atores e músicos, chegando a reunir uma equipe de vinte e dois atores e cinco músicos.

O grupo contava com dezessete nacionalidades, e o período de preparação durou dez meses. A situação era comparável àquela que tínhamos conhecido por ocasião de nosso primeiro espetáculo no Bouffes-du-Nord: ao núcleo formado pelos antigos membros do grupo, juntavam-se novos, oriundos de contextos lingüísticos e culturais totalmente diferentes uns dos outros. A prioridade ainda era a de criar um sentimento de unidade no grupo e desenvolver um trabalho coletivo. Apoiamo-nos para isso em exercícios corporais e vocais. O trabalho corporal teve sempre um lugar importante no teatro de Brook, mas foi particularmente intensificado para aquela produção. Antes de mais nada, era a história de uma guerra! Cada um tinha de encontrar então o meio de adquirir um físico de guerreiro.

Geralmente os atores não aprendem as verdadeiras técnicas de combate, de modo que não tínhamos, no início, nenhuma das qualidades físicas necessárias para interpretar um papel de guerreiro. Para remediar esse problema, recorremos a um professor de *kung-fu*, que veio nos dar um treinamento. E, por sorte, um dos membros do grupo, Alain Maratrat, tinha estudado essa técnica em Hong-Kong. Interessávamo-nos mais particularmente por essa arte marcial porque é originária da Índia, e pensávamos que ela poderia nos dar uma idéia básica do que era o combate indiano. Tentamos aprender os movimentos e a técnica, mas a maioria de nós tinha cerca de quarenta anos, e nossos corpos tinham dificuldades em acompanhar os treinos. Éramos simplesmente muito velhos para nos lançarmos naquele tipo de atividade: era uma verdadeira enxurrada de estiramentos musculares, joelhos luxados e outras distensões de ligamentos.

Brook convidou também um francês, que tinha passado muitos anos estudando arco e flecha japonês, para nos ensinar os rudimentos dessa arte. Começamos aprendendo os gestos, que não eram muito difíceis. Mais importante, aprendemos também a adquirir a concentração interior e o espírito combativo que acompanham aqueles gestos. Apropriando-nos dessa atitude interior, procurávamos dar-lhe uma forma teatral. Não era necessário chegar a uma imitação exata dos movimentos requeridos por aquela arte.

A atitude interior era útil, além do mais, para um grande número de cenas, e não apenas para aquelas que comportavam a utilização de arcos e flechas. Descobrimos que a verdadeira compreensão do estado interior, de onde surgiam aqueles movimentos, dotava-nos de uma certa liberdade quanto às formas exteriores do gestual. Era uma atitude mais fácil do que tentar imitar fielmente a técnica do *kung-fu*.

Utilizamos, no entanto, os gestos exatos do arco e flecha japonês apenas numa cena: aquela em que os dois exércitos enviam, um contra o outro, uma chuva de flechas. Não utilizamos arcos e flechas verdadeiros, é claro, mas simplesmente dois bastões que criavam a ilusão cênica exigida. Começamos então a estudar o gesto correto antes de encontrar para ele um equivalente no plano da expressão teatral. Da mesma forma que fizemos para criar a sensação de um corpo de guerreiro, apoiando-nos na essência do estado interior do guerreiro, também nos servimos da essência de sua ação exterior para criar um equivalente cênico.

Ao longo desse período de preparação que precedia os ensaios propriamente ditos, Brook conseguiu para os atores numerosos elementos, tais como fotografias, reproduções de pinturas, filmes para que nos familiarizássemos um pouco com a mentalidade indiana. Fomos à Índia, onde conversamos com gurus (sua filosofia e disposições mentais baseiam-se no estudo do *Mahabharata*).

Passamos também dez dias assistindo a uma versão do *Mahabharata* representada por uma companhia indiana. Brook punha assim à nossa disposição um importante material que servia de base de reflexão, sem nunca sugerir como deveríamos utilizá-lo. Ele não nos indicava exatamente o que absorver, apenas nos explicava a significação do conjunto do material. Deixava os atores, os músicos e os cenógrafos digerir sozinhos aquela enorme quantidade de informações e descobrir por eles mesmos o que era significativo para seu trabalho.

Sempre esteve fora de questão, também, querer determinar antecipadamente a forma precisa do espetáculo; somente interessava a meta precisa que deveria ser atingida. No começo dos dez meses de ensaios, nada tinha sido ainda decidido, não tínhamos a menor idéia de como seria o espetáculo, nem como se desenvolveria. Tomávamos uma certa quantidade de cenas e as trabalhávamos explorando suas possibilidades em múltiplas direções, exatamente como havíamos feito com *Os iks*. Esforçávamo-nos para ver o que podíamos extrair de cada situação. Vários grupos de atores improvisavam, cada um ao seu modo, a partir de uma dada cena. Depois do que, testávamos cada uma das versões, para ver o que ela tinha de interessante, sem preconceber a utilização desse material na versão final. Jean-Claude Carrière tinha preparado um texto antes do começo dos ensaios, mas ele não parava de retrabalhá-lo, depois de ter visto nossas improvisações. Se percebesse que uma parte do diálogo ou mesmo do texto não funcionava, no dia seguinte, ele chegava com uma nova versão da cena. A própria decisão sobre qual estrutura deveria ter o espetáculo só foi tomada bem no final da montagem. Originalmente, pensávamos em fazer uma versão de seis horas em duas partes; depois chegamos, pouco a pouco, a uma versão de nove horas em três partes, pela qual finalmente nos decidimos.

Passamos os dois primeiros meses de ensaios propriamente ditos construindo a unidade do grupo e explorando o texto. As semanas seguintes foram consagradas a uma viagem à Índia. Como o espetáculo durava nove horas, restou-nos, no final das contas, apenas um pouco mais de dois meses para ensaiar as três partes de três horas cada. Dois meses de ensaios pareciam um longo período, mas quando consideramos a quantidade de trabalho que estava em jogo, na verdade, não tínhamos muito tempo.

Com relação à representação, Brook sublinhou que todos os personagens eram deuses ou semideuses, o que excluía uma representação realista e, mais ainda, uma representação cotidiana. Era quase impossível, contrariamente ao que se passava quando se interpretava uma peça de Tchekhov, por exemplo, nos imaginar na situação do personagem. Tivemos de nos empenhar, cada um a seu modo, para poder encontrar a forma de interpretar o personagem no nível do sobre-humano.

Às vezes, costumam comparar o trabalho de Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, ao de Peter Brook. Porém há uma diferença importante entre eles.

O que interessa a Ariane Mnouchkine é contar uma história, explorando uma forma teatral definida. Por exemplo, ela montou *Ricardo II* utilizando elementos do teatro *kabuki*. O grupo tinha também estudado *commedia dell'arte* e o teatro *kathakali*. Ela não pede a seus atores, evidentemente, que se contentem em imitar certos aspectos gestuais desses diferentes estilos; na verdade, essas formas tradicionais servem mais para fornecer aos atores uma unidade sincrética de estilo, e ao espetáculo, uma harmonia formal. A Brook, ao contrário, repugna a idéia de se servir de estilos teatrais enquanto tais. Pode ser que o grupo utilize elementos do *khatakali* para aprofundar a apreensão das coisas, mas esses elementos estrangeiros nunca estarão presentes, tais como são, no espetáculo. Esforçamo-nos mais para encontrar uma base fundamental que seja a essência de uma técnica sobre a qual podemos nos apoiar para desenvolver a representação. Nossas experimentações não se baseavam, na verdade, em nenhum método definido. Vimos filmes, lemos livros, improvisamos e experimentamos em várias direções, até o dia em que Brook nos disse:

"Sim, é isso. Está bem assim".

Brook sempre repetia que éramos contadores de histórias. Na verdade, na montagem de *O Mahabharata*, Peter desejava, antes de qualquer coisa, mostrar ao Ocidente essa epopéia ignorada nessa parte do mundo. Para nos fazer compreender aquilo que queria obter, ele utilizava a imagem do futebol. O espetáculo era como uma partida de futebol; nós, atores, éramos vinte e dois membros de uma equipe, e a bola era a história a ser contada. Como fazíamos parte do mesmo grupo, pouco importava quem representava o que, ou se um ator mudasse de personagem no meio do espetáculo. Contaríamos juntos uma história, mantendo a bola no jogo. Para sermos capazes de continuar a contar a história, era preciso estarmos prontos para pegar a bola quando fosse nossa vez de jogar. Geralmente, no teatro, não nos preocupamos com o que os outros estão fazendo na cena que antecede a nossa. Em *O Mahabharata*, observávamos com atenção o desenvolvimento da ação para ver qual era a melhor maneira de intervir para retomar o fio da história. Como não havia duas representações exatamente iguais, o ator devia sentir que atmosfera, que sentimento tinha-se desenvolvido antes de sua entrada e, a partir dali, retomar a ação na sua vez e fazê-la avançar.

Essa abordagem era muito semelhante àquela que tínhamos utilizado, no que se refere ao estilo da representação, em *A conferência dos pássaros*. Ali também éramos contadores de histórias. Mas na montagem de *O Mahabharata*, o conceito tinha se tornado complexo. No espetáculo *A conferência dos pássaros*, os atores não tinham papéis nem personagens definidos (à exceção da Poupa); íamos constantemente de um lado a outro ao longo de toda a peça. Ao contrário, *O Mahabharata* parecia mais estruturado como uma peça de teatro clássico, com um ator como personagem principal (ainda que os atores tivessem freqüentemente também outros personagens secundários para interpretar). Representando seu papel principal, o ator devia incorporar, por inteiro, aquela nova personalidade, dando vida ao personagem com energia e intensidade. Ao mesmo tempo, o ator era também o contador de histórias que ele interpretava, tendo de se manter um pouco distanciado dos acontecimentos. Éramos, então, ao mesmo tempo, o personagem ligado à experiência direta dos fatos e o contador que manipulava o personagem como uma marionete. Em *A conferência dos pássaros*, representávamos num só plano, o do conto. O estilo de representação de *O Mahabharata* era então desenvolvido a partir dessa idéia de base, e sua complexidade o tornava mais difícil de executar.

Depois de algumas pré-estréias no Bouffes-du-Nord, o espetáculo foi apresentado no festival de Avignon, em julho de 1985. Representávamos numa pedreira, próxima a Avignon. A representação começava às oito da noite, no pôr-do-sol, e se prolongava até de manhã, depois da aurora, por volta das sete horas.

Eu interpretava dois papéis: Drona, o mestre de artes marciais e preceptor dos príncipes, e um ministro lascivo que tentava seduzir a rainha Draupadi.

Demos a volta ao mundo com essa produção, representada, no primeiro ano, em francês e, no segundo, em inglês. Tive, assim, a oportunidade de aparecer novamente num palco japonês, após minha longa ausência. Tinham se passado dezoito anos desde meu último espetáculo em Tóquio, quando tinha recebido meu presente de adeus da parte de Mishima.

Antes de chegar ao Japão, não era sem inquietude que via essa turnê em meu país. Após dezoito anos, meus amigos certamente esperavam que eu fizesse maravilhas. Qual não seria sua decepção! Eu imaginava que fossem caçoar de mim: "Mas ele não mudou em nada!"

Era absolutamente necessário que representasse melhor do que nunca.

Entretanto, assim que a representação começou, percebi que meu espírito estava curiosamente livre de todas essas considerações. Não tinha nenhuma sensação particular, nenhuma tensão ou forte emoção com a idéia de representar em meu próprio país, para meus compatriotas. O público nova-iorquino é diferente do público parisiense. O público japonês difere, da mesma maneira, do de outros países. Ora, se sentia a excitação provocada pelas reações novas de um público novo, num país que estivesse nos descobrindo, não sentia de modo nenhum a tensão e a angústia particulares de alguém que quer brilhar na frente de "seu" público materno. Talvez eu tenha me distanciado muito do Japão durante todos esses anos.

No meu tempo de juventude, no Japão, eu tentava com todas as minhas forças tornar-me um bom ator. Por mais que me aconselhassem, no meio em que vivia, a abandonar essa idéia, alegando minha falta de talento, eu me obstinava teimosamente, recusando parar no meio do caminho aquilo que tinha me proposto a levar até o fim. As pessoas continuavam a me repetir que eu não tinha sido feito para aquilo. Fatalista, acabei por aceitar o veredicto delas:

– Bem, tanto pior, não tenho talento... é assim mesmo – dizia-me, filosoficamente. E, curiosamente, as pessoas começaram a me dizer:

– Olha só, até que você não é tão mal. Você deveria continuar.

Quando desejamos fortemente ser muito aplaudidos, ficamos geralmente decepcionados. Mas uma vez que atingimos um estado de espírito em que não nos importamos mais, porque estamos reconciliados com nosso *eu* e nossa posição real, é aí então que começamos a receber elogios. Talvez seja esse o segredo da representação teatral. Se pude voltar a um palco japonês num estado relativamente descontraído, foi porque sabia, melhor do que ninguém, que não possuía nenhuma qualidade particular como ator. Não tinha nada de particular para mostrar, que tivesse de honrar, como seria conveniente, na oportunidade de meu retorno ao país.

Há uma seção particularmente célebre do *Mahabharata*, intitulada "Bhagavad-gita". Essa passagem se encontra nò momento em que o grande guerreiro Arjuna, em confronto na batalha final, hesita. Ele vê seus parentes, tios e primos, no campo oposto de batalha e sente repugnância em ter de se engajar na matança. O deus Krishna fala longamente a Arjuna para persuadi-lo a retomar o combate.

"As almas dos seres humanos são eternas, mas seus corpos só têm permanência temporal. É por isso que, ainda que você destrua os corpos de seus primos, isso não quer dizer que você os matou. O que realmente conta é que você terá cumprido a missão que já estava prevista: a de agir como um guerreiro."

Assim fala Krishna. É essa mesma regra que deveria seguir o ator quando está no palco, e na vida também. Para ser um bom ator, você não deve se perder no prazer que a ação proporciona, mas aprender a observar com um olho objetivo, esforçando-se para descobrir qual a etapa seguinte. Talvez seja preciso representar sabendo que o mundo é uma ilusão; sem usar isso como um pretexto para não agir, ou não representar.

POSFÁCIO

Em janeiro de 1989, eu estava na Índia redigindo o último capítulo deste livro. O livro acabava e eu, estando na Índia, tinha o sentimento de ter chegado a um porto. Visitando templos budistas quinze anos antes, no Japão, sabia que acabaria indo em busca das minhas próprias raízes na Índia. Esse desejo realizou-se por intermédio de meu velho amigo Hugh McCormick, agora o *swami* Ishwarananda.

Em nosso retorno do Japão, Brook debruçou-se sobre a parte final de seu projeto: realizar um filme a partir do espetáculo *O Mahabharata*. A epopéia cênica de nove horas foi condensada num filme de cinco horas, que foi mostrado no mundo inteiro, tanto na televisão quanto no cinema. O filme foi rodado nos velhos estúdios de Joinville, nos arredores de Paris. Um belo dia, Ishwarananda apareceu nos estúdios. De passagem em Paris por uma semana a fim de assistir a conferências sobre hinduísmo, quis encontrar Peter Brook durante as horas de folga para conhecer sua versão de *O Mahabharata*. Quatro anos já tinham se passado desde nosso último encontro. A roupa de *swami* caía-lhe muito bem agora. Hugh tinha deixado de existir completamente. Ele possuía um ar de dignidade e de confiança em

si muitíssimo apropriado a sua nova situação de *swami* Ishwarananda.

Tinha à minha frente, agora, um verdadeiro monge hindu.

Depois que ele deixou os estúdios, fui me esconder num canto, meio dissimulado atrás dos elementos do cenário. Lágrimas rolavam sem parar ao longo de meu rosto, de modo que corria o risco de estragar a maquiagem que me transformava num idoso de oitenta anos. Não compreendia a razão dessas lágrimas. Será que estava contente de ver que ele tinha se tornado um monge realizado? Não, não era isso. Nesses últimos quinze anos, ele tinha encontrado seu caminho. Agora, podia seguir nessa direção com uma certeza absoluta e esperar colher os frutos de seus esforços passados. Eu tinha a sensação, se me comparasse a ele, de ter abominavelmente desperdiçado minha vida. Na época em que tinha conhecido Hugh, eu acreditava ter encontrado o caminho que me convinha. Mas aquele período de certeza foi de curta duração, e rapidamente retomei minhas peregrinações. Ainda hoje não sei de que maneira devo conduzir minha vida. Tive vergonha, naquele dia, dessa vida miserável e desordenada. Que tinha eu realizado desde minha partida do Japão, quer dizer, havia vinte anos? Nada além de percorrer o mundo. Que tinha construído? Nada. Ainda hoje, continuo a errar de lugar em lugar, como há vinte anos. Qual tinha realmente sido minha intenção quando decidi fugir da sociedade japonesa?

Nos anos 60 e 70, muitos jovens ocidentais fugiram de seus países, cujas sociedades eles reprovavam, para se porem a viajar, freqüentemente ao Oriente, e mais particularmente à Índia, em busca de uma nova filosofia da existência. Alguns fundaram comunidades auto-suficientes em longínquas regiões. Uma parte da juventude japonesa seguiu essa tendência. Por volta de 1970, na época das manifestações contra o tratado nipo-americano, muitos dentre nós tinham partido para o estrangeiro. Hugh e eu mesmo fazíamos provavelmente parte dessa vasta corrente de migração da juventude. Hoje, mais de vinte anos se passaram. Alguns do que abandonaram sua própria sociedade implantaram-se firmemente no novo mundo que escolheram para si, como Hugh. Outros perderam suas ilusões. Outros ainda consideram esse período de suas vidas como uma agradável experiência de juventude, e retornaram para ocupar um lugar de destaque em seus próprios países. Eu, entretanto, ainda estou sozinho, sempre incapaz de escolher, sempre à deriva.

Eu queria compartilhar com Ishwarananda meu sentimento de profunda insatisfação, e fui encontrá-lo num dos cafés do Marais.

Ishwarananda escutou atento o comprido catálogo de minhas lamentações. Eis o que me sugeriu:

"Por que você não volta para o Japão? Mas antes disso, venha passar um tempo em Bombaim no *ashram* de Mukutananda. Estarei lá para dar assistência ao segundo guru, Gurumal. Acho que terei tempo de me ocupar de você. Seria bom se pudesse fazer um retiro de um mês".

Aceitei na hora seu convite.

Não era a primeira vez que ia à Índia. No início de 1985, Brook, acompanhado de alguns participantes da equipe de *O Mahabharata*, tinha organizado ali uma estada de duas semanas, que fazia parte da preparação do espetáculo. A partir de Bombaim, viajamos para o sul, a fim de estudar as formas variadas de arte que tratavam dos episódios do *Mahabharata*. Tínhamos também visitado um célebre guru para perguntar-lhe a respeito do texto. A mim me parecia que, se existisse um lugar que pudesse ser chamado de "berço da humanidade", a Índia seria o melhor candidato a esse título. Comemos pratos ao *curry* com as mãos, para meu grande deleite: a comida era apreciada através dos olhos, saboreada pelos dedos, depois degustada pela boca. Tive numerosas experiências memoráveis ao longo dessa viagem, mas o episódio mais marcante aconteceu em Benares.

Benares é um lugar sagrado do hinduísmo, que se transformou num centro religioso provavelmente oitocentos anos antes de Cristo. Os fiéis vêm ali com a intenção de purificar o corpo no rio sagrado, o Ganges, ou queimar, às suas margens, os corpos dos mortos. Diz-se que se as cinzas e a ossada forem jogadas no Ganges, o espírito do morto atingirá o nirvana e não terá mais necessidade de reencarnar. É por isso que muitos religiosos hindus vêm se instalar, quando estão à beira da morte, nessa cidade. É ali que escolhem morrer. Seja na aurora ou no pôr-do-sol, podem-se ver numerosos religiosos banhando seus corpos nas águas do rio e purificando a boca, antes de se sentarem na posição de meditação. Eu observava essas cenas de uma barca. Quando o sol se pôs, as margens escureceram. Os cadáveres foram colocados nas piras funerárias, e as chamas que saíam dos corpos e da madeira iluminavam as margens. Com um pouco de atenção, eu podia até perceber as famílias que olhavam seus mortos queimando. Vistos da barca, aquelas silhuetas me pareciam cogumelos saindo da terra. Quando o sol finalmente se pôs, não eram mais indivíduos que se viam na orla, e sim um rebanho.

"Essa é a verdade. O indivíduo não existe realmente. Nós simplesmente fazemos parte desse 'rebanho de cogumelos'. Quando morremos, nosso corpo é jogado ao fogo, e um novo cogumelo surge no seu lugar. Viver e ser cremado. Ser cremado e viver novamente."

Eu tinha a sensação de estar assistindo, com meus próprios olhos, à reencarnação. O Ganges estava calmo. Eu contemplava aquela massa de água eternamente em movimento, de um movimento que fazia com que parecesse imóvel. Para além do rio, estendia-se a terra escura da margem. O cadáver pegou fogo, e a fumaça foi levada pelo vento em direção ao céu, onde desapareceu. Os cinco elementos do budismo (céu, ar, fogo, terra e água) pareceram-me, naquele instante, ser nada mais do que o simples reflexo da realidade viva. De repente, deixaram de ser os profundos conceitos da filosofia budista, para se transformarem na própria realidade.

Como tinha prometido a Ishwarananda, cheguei ao aeroporto de Bombaim. Após um trajeto de duas horas de táxi, cheguei ao monastério. Na minha chegada, pouco antes do meio-dia, escutei um coro de mantras que vinham do edifício. Vinte anos antes, os *hippies* ocidentais eram os primeiros a chegar à Índia. A mim, foi-me preciso um longo período como errante antes de chegar ao porto. Arrastei-me até o portal do monastério, esgotado devido à longa viagem. Fazia um sol escaldante. Havia, próximo ao portão de entrada, uma lojinha de flores que vendia guirlandas para serem oferecidas ao guru. Parei, hesitante, em frente ao portão: "Eu vim de tão longe. Agora o jeito é entrar".

Minha decisão estava tomada. Atravessei o portal.

Este livro foi impresso em papel off set
75g/m² pela Bartira Gráfica e Editora S.A.
em maio de 1999.